

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*ANOMALIES SYNTHÉTIQUES*: ANALYSE DE MODÈLES D'INFILTRATION  
ARTISTIQUE EN TERRITOIRE URBAIN DES ANNÉES '70 À AUJOURD'HUI,  
SUIVIE DE DIX SEMAINES D'INFILTRATION ABOUTISSANT À LA CRÉATION  
D'UN PARCOURS DANS LE CENTRE-SUD DE MONTRÉAL

MÉMOIRE-CRÉATION  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR  
CATHERINE LALONDE

SEPTEMBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

L'équipe de créateurs d'*Anomalies synthétiques* : Jennifer Lee Arsenault, Karine Galarneau, Nancy Bussières, Myriam Larose Truchon,  l ne Beaudoin, Élise Hardy, Antoine Joie, Laurence Bazin, Maxime Racicot, Aleksey Cameron, Audrey Southière, Chantal Simard, Christian Maltais, Cyril Assathiany, François Pedneault, Jacqueline van de Geer, Lucas Jolly, Marc-André Goulet, Maya Kuroki, Patrice St-Amour, Steeve Dumais et Tomomi Morimoto.

Parents et amis: Mary Lalonde, Chantal Robichaud et Fanie Mousseau pour les corrections, relectures et conseils. Marie-Claude, Jeannot, Judith, Antoine et Olivier pour les nombreux messages et *textos* d'encouragement.

Péristyle Nomade : Nicolas Rivard, Élise Hardy, Nicolas Rochette, l'équipe de production, les nombreux bénévoles et partenaires.

 cole supérieure de th  tre : Frédéric Maurin, Alain Fournier, Marthe Adam, Marie-Christine Lesage, Francine Dussault et Azraelle Fiset. Merci à la direction de l' cole supérieure de th  tre d'avoir pleinement supporté cette production en milieu urbain.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>LISTE DES FIGURES</b> .....	v
<b>RÉSUMÉ</b> .....	vi
<b>INTRODUCTION</b> .....	1

### CHAPITRE I

<b>MISE EN CONTEXTE HISTORIQUE DES PRATIQUES ARTISTIQUES ENTOURANT L'IDÉE DE L'INFILTRATION DU TERRITOIRE URBAIN</b> .....	3
1.1 L'attrait du territoire comme espace de représentation .....	4
1.2 De l'éclatement de la forme vers les nouvelles pratiques artistiques .....	6
1.2.1 Transition vers l'interdisciplinarité: Françoise Sullivan et Trisha Brown .....	7
1.3 Certains concepts et les pratiques des années 1970 à 2010 .....	9
1.3.1 L'art sociologique .....	11
1.3.2 L'esthétique de la communication .....	12
1.3.3 L'art relationnel .....	13
1.4 La performance, le parcours urbain et l'infiltration, en passant par le théâtre d'appartement .....	14
1.4.1 La performance .....	15
1.4.2 Le parcours urbain .....	16
1.4.3 Le théâtre d'appartement .....	17
1.4.4 Action et infiltration .....	18

### CHAPITRE II

<b>INFILTRATION ARTISTIQUE, FUTURES ET OUVERTURES DU TERRITOIRE URBAIN</b> .....	21
2.1 Les arts de la rue ou l'infiltration spectaculaire .....	22
2.1.1 Les nouveaux poèmes urbains .....	23
2.1.2 Action/contestation .....	23
2.1.3 La ville détournée.....	24

2.1.4	Spectateur/acteur .....	25
2.2	L'action urbaine d'apparence anodine ou l'infiltration engagée .....	26
2.2.1	Actions de jardiner .....	27
2.2.2	Actions de recycler .....	27
2.2.2	Actions de jouer .....	28
2.2.4	Actions de marcher .....	29
2.3	Intervenir dans l'aménagement de la ville ou l'infiltration sociale .....	30
2.4	Vers une nouvelle approche artistique de l'infiltration du territoire .....	32
2.4.1	La fiction ou la dramaturgie urbaine .....	32

### CHAPITRE III

#### LA CRÉATION D'UNE ŒUVRE EN DEUX TEMPS .....

3.1	Le processus de création d' <i>Anomalies synthétiques</i> .....	35
3.1.1	Laboratoire no 1 – l'amorce d'une fiction urbaine .....	36
3.1.2	Travail d'écriture .....	38
3.1.3	Laboratoire no 2 – fiction et espace urbain .....	38
3.1.4	Douze semaines de création .....	39
3.2	Une œuvre en deux temps : infiltrations et parcours urbain .....	40
3.2.1	Dix semaines d'infiltration .....	41
3.2.2	Les actions d'infiltration et le groupuscule de chercheurs .....	42
3.2.3	Les espaces d'infiltration – notre territoire .....	45
3.2.4	Le parcours Dédale et fiction : <i>Anomalies synthétiques</i> .....	46

#### CONCLUSION .....

#### APPENDICE A – La fiction Mida .....

#### APPENDICE B – Carte du parcours .....

#### APPENDICE C - Outils d'infiltration .....

#### BIBLIOGRAPHIE.....

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
3.1	Création <i>In vitro</i> de Marguerite-Ida ..... 37
3.2	Image envoyée par un témoin sur facebook; le logo officiel de Marguerite-Ida; image envoyée par un témoin via le courriel de Marguerite-Ida ..... 44
3.3	La petite-fille de la révolution numérique, la petite génie de la révolution scientifique et la petite pute de la révolution industrielle (ou le mythe de la femme-machine)..... 48
3.4	La petite idéaliste de la révolution spirituelle, la petite-fille de la révolution industrielle et la petite rebelle de la révolution industrielle ou le mythe de la femme-combat ..... 49
3.5	Les historiennes pleureuses, l'animateur de la télé réalité et les journalistes exaltés ..... 50
B.1	Carte du parcours : recto ..... 67
B.2	Carte du parcours : verso..... 68
C.1	Marguerite-Ida sur le Web.....70
C.2	Avis de recherche no 1 .....71
C.3	Avis de recherche no 2 .....72
C.4	Autocollants..... 73
C.5	Étampes ..... 74
C.6	Messages personnalisés sur des signets de carton recyclé ..... 75
C.7	Affiches trouées..... 76
C.8	Impression de six éditions de journaux ..... 77
C.9	Pochoirs sur le bitume ..... 78

## RÉSUMÉ

Nous poursuivons ici une réflexion sur la ville en tant qu'espace de représentation et source d'inspiration artistique. Notre mémoire-crédation rassemblera différentes approches d'infiltration artistique afin de mieux en comprendre les composantes. Nous tenterons de définir une esthétique générale de l'infiltration et poserons la question suivante: l'infiltration artistique ne correspondrait-elle pas à une nouvelle forme de *dramaturgie urbaine* par la fragmentation et l'articulation d'un récit dans l'espace urbain?

Cette recherche présente les mutations de certaines pratiques artistiques qui, depuis les quarante dernières années, ont adopté une approche plus sociale. Notre sélection d'exemples présente des artistes qui ont délaissé les lieux de diffusion institutionnels pour aller vers la création *in situ* et l'espace public. Ces démarches de création cherchent, entre autres, à rendre l'art plus accessible à l'ensemble de la communauté. Nous nous efforçons également d'utiliser l'art comme moyen pour retrouver un lien collectif et donner aux espaces communs des symboles auxquels nous pouvons nous identifier.

La création d'*Anomalies synthétiques*, œuvre en deux temps, vient appuyer cette recherche. Sur une période de dix semaines, nous avons fait vivre une fiction en utilisant différentes formes d'infiltration. Un parcours urbain présenté sur trois soirs a conclu cet essai. Le spectateur a pu découvrir la fiction urbaine sous forme de marche autoguidée par une carte géographique. Ce parcours se voulait une synthèse des dix semaines d'infiltration, soit l'expérience de la représentation transposée à l'espace urbain.

**MOTS CLÉS :** infiltration artistique, art interdisciplinaire, théâtre hors les murs, performance, art urbain

## INTRODUCTION

Ce mémoire-création rassemble différentes notions entourant l'infiltration artistique du territoire urbain. Nous chercherons à définir une esthétique générale de l'infiltration et nous nous questionnerons pour savoir si l'infiltration artistique ne correspondrait pas à une nouvelle forme de *dramaturgie urbaine*, soit la fragmentation et l'articulation d'un récit dans l'espace public.

Bien que l'infiltration artistique soit un concept généralement rattaché aux arts visuels, nous avons constaté qu'il se déroule dans le temps, empruntant une narrativité    géométrie variable assignant des rôles au sujet, au spectateur, comme à la ville elle-même. Nous avons fait une incursion dans plusieurs courants et pratiques qui ont comme point de départ la ville. Nous nous pencherons sur des exemples qui, de prime abord, ne se définissent pas en relation avec le concept d'infiltration. Ces exemples aideront à trouver des termes-clés pour définir différentes formes d'infiltration artistique.

Cette recherche présente les mutations de certaines pratiques artistiques qui, depuis les quarante dernières années, ont adopté une approche plus sociale. Notre sélection d'exemples présente des artistes qui ont délaissé les lieux de diffusion institutionnels pour aller vers la création *in situ* et l'espace public. Ces démarches de création cherchent, entre autres, à rendre l'art plus accessible à l'ensemble de la communauté. Nous nous efforçons également d'utiliser l'art comme moyen pour retrouver un lien collectif et donner aux espaces communs des symboles auxquels nous pouvons nous identifier.

Le premier chapitre aborde le territoire urbain et certains concepts des années 1970 à 2010, qui avaient comme point de départ l'espace public, les rapports humains et le contexte social. Il s'agit des concepts de l'art sociologique, de l'esthétique de la communication et de l'art relationnel. Nous étudierons également certaines pratiques de performance, de parcours



urbain, d'action et d'infiltration, en passant par le théâtre d'appartement. Nous avons choisi de présenter la démarche de l'artiste interdisciplinaire Françoise Sullivan afin de comprendre la transition qui s'est opérée pour toute une génération d'artistes après 1968. Nous remettons en question l'art officiel pour nous tourner vers des ancrages communautaires. L'œuvre spectaculaire n'est plus autant valorisée et l'artiste tente dorénavant d'emprunter des démarches qui pourraient répondre à différents malaises de notre société à travers les mutations des quarante dernières années.

Dans le second chapitre, nous poursuivons une recherche pour approfondir la notion de l'infiltration artistique. Pour ce faire, nous allons présenter une banque d'exemples variés afin de définir un langage commun. Arts de la rue, actions urbaines, interventions dans l'aménagement de la ville : toutes ces propositions se démarquent en tant qu'œuvres qui infiltrent l'espace public de façon tantôt anonyme, tantôt dévoilée. Nous sommes maintenant face à un amenuisement de la frontière entre l'artistique et le non artistique; un flou s'installe autour de la notion de public. Nous proposons un nouveau concept, celui de la dramaturgie urbaine, idée visant à donner une orientation générale à l'infiltration artistique de façon à inclure l'ensemble de ses flous et de ses problématiques.

Enfin, dans le troisième chapitre, nous présentons les résultats de la création *Anomalies synthétiques*. Cette création cherchait à tester les différentes formes d'infiltration artistique dans l'espace public. Nous avons introduit des œuvres là où nous ne nous y attendions pas : de façon anonyme, mais aussi par l'approche dévoilée et reconnue aux yeux de tous. Cette création s'inscrit dans une recherche plus profonde, celle de l'occupation d'un territoire urbain que nous habitons et qui nous est cher. En ancrant nos projets artistiques dans le Centre-Sud de Montréal, quartier stigmatisé par le déclin d'un passé de prestigieuse métropole industrielle, nous tentons de marquer de poésie le paysage urbain, de redonner du ludisme aux espaces collectifs et de créer un lien avec la communauté. Cette utopie d'artistes tels ceux du Péristyle Nomade s'inscrit comme réponse au malaise de la société actuelle, en le désamorçant par une démarche artistique locale et intégrée à la communauté.

## CHAPITRE I

### MISE EN CONTEXTE HISTORIQUE DES DIFFÉRENTES PRATIQUES ARTISTIQUES ENTOURANT L'IDÉE D'INFILTRATION DU TERRITOIRE URBAIN

La création *Anomalies synthétiques* fut réalisée sur le territoire urbain du quartier Sainte-Marie de Montréal (surnommé le Centre-Sud). Le projet découle d'un travail artistique entamé il y a plusieurs années par le collectif d'artistes du Péristyle Nomade<sup>1</sup>. Les principaux membres du collectif habitent, travaillent et s'impliquent dans le Centre-Sud depuis une dizaine d'années. Nous pourrions parler d'une histoire d'amour avec ce quartier et d'un désir de contribuer à sa revalorisation par le biais des arts.

C'est cet engagement soutenu dans la communauté qui nous a permis de réaliser *Anomalies synthétiques*. Cette œuvre a nécessité une grande participation citoyenne et un bon nombre de permis et d'appuis des instances municipales. La réputation et le savoir-faire du collectif en matière d'occupation de l'espace public furent des facteurs importants dans la réussite de ce projet. Sinon, le travail aurait été quasi impossible sans tous ces appuis.

L'œuvre comprenait deux temps. Une période d'infiltration d'une durée de dix semaines, soit du 1<sup>er</sup> avril au 6 juin 2010, et la réalisation d'un parcours urbain présenté sur trois soirs les 10, 11 et 12 juin 2010 dans le Centre-Sud. Le parcours fut présenté dans un contexte formel et intégré à la programmation de l'événement du Péristyle Nomade *L'Écho d'un fleuve*<sup>2</sup>. En contrepartie, les dix semaines d'infiltration se sont effectuées plus

---

<sup>1</sup> Fondé par Catherine Lalonde en 2000 ([www.peristylenomade.org](http://www.peristylenomade.org)).

<sup>2</sup> La création *Anomalies synthétiques* était intégrée au parcours *Dédale et fiction* présenté dans le cadre de la 3<sup>e</sup> édition de l'événement Art urbain *L'Écho d'un fleuve*. Le parcours regroupait le travail de 7 créateurs; la cellule d'*Anomalies synthétiques* proposait un filon conducteur tout au long du parcours et occupait la dernière partie du circuit.

mystérieusement et sans autorisation légale. Durant cette phase, la population a été appelée à participer à certaines actions d'infiltration artistique.

Nous parlons plus haut d'une histoire d'amour pour un quartier et d'un désir d'y contribuer par le biais de projets artistiques. Cela nous amène à réfléchir à l'attrait que comporte une ville pour l'artiste. D'où proviennent cette fascination et cette inspiration de l'occupation de l'espace public?

### 1.1 L'attrait du territoire comme espace de représentation

Chaque ville détient son âme propre, ses secrets, ses liens affectifs, ses souvenirs et sa puissance d'attraction. Certaines sont fascinantes car elles sont marquées et transfigurées par la révolution industrielle, d'autres sont combatives devant leur patrimoine en péril et d'autres encore, demeurent impuissantes et essoufflées face à la menace d'un embourgeoisement de plus en plus proéminent.

Le poète Julien Gracq décrit à merveille la ville de son enfance, Nantes, celle qui « s'éprouve corporellement »<sup>3</sup>, celle qui l'a formé et qui lui inspira des écrits pour lui rendre hommage :

C'est sur ces glacis atones, peu à peu gagnés par le silence et par une sorte de catalepsie, que la ville, ressentie grâce au recul dans son immensité, devient une hantise, à la manière d'une bête géante et tapie dont nous ne percevrions que le souffle.<sup>4</sup>

Cette force d'attraction des villes industrialisées provient entre autres de leur activité continue, de leur grande concentration de mouvements humains, de leurs rythmes à la fois

---

<sup>3</sup> Cité par Olivier Mongin au sujet du livre de Julien Gracq *La forme d'une ville* : « Un livre magnifique écrit par un ancien surréaliste qui montre comment la ville, sa ville de Nantes, s'éprouve corporellement. ». Olivier Mongin, Hanru Hou *et al.*, « Mise en scène et espace public » in *Mise en scène du monde*, Colloque international de Rennes, Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2005, p. 266.

<sup>4</sup> Julien Gracq, *La forme d'une ville*, Paris : José Corti, 1985, p. 43-44.

routiniers et imprévisibles, de leur intensité et de leur frénésie. Elles offrent aux « artistes fervents du contexte réel » (pour reprendre l'expression de Paul Ardenne, 2002), des possibilités infinies d'inspiration, d'occupation d'espaces, de promenades et de dérives:

Tout peut être contenu dans l'espace urbain. Les rencontres, la communication, les échanges, les discours, les interactions, la circulation des données, le transport des flux, la puissance économique, le pouvoir politique et culturel se situe au cœur de l'urbanité.<sup>5</sup>

Nous pouvons investir l'espace public pour différentes raisons, par exemple pour des rassemblements politiques, religieux, commémoratifs ou encore festifs. L'expression de la communauté et/ou des dirigeants se manifeste par un défilé, une procession ou encore un carnaval. Les diverses approches pour occuper l'espace public deviennent le reflet d'une époque, d'un contexte historique, géographique et culturel.

Nous verrons dans ce premier chapitre que l'espace public aura souvent été une arène pour ceux qui défiaient les conventions de l'art officiel. Les œuvres, les pratiques et les courants artistiques qui nous intéressent appartiennent à la fin du « siècle rebelle »<sup>6</sup> et questionnent l'état de la société, de l'ordre établi et de la démocratisation collective. En 1967, Guy Debord publiait *La Société du Spectacle* et dénonçait le fait que le spectacle était devenu l'« auto-portrait du pouvoir »<sup>7</sup>. Justement, nous présenterons un portrait des pratiques qui transgressent les normes établies et qui tentent de répondre à différents maux de la société.

---

<sup>5</sup> Andrea Urlberger, *Parcours artistiques et virtualités urbaines*, Paris: L'harmattan, 2003, p. 25.

<sup>6</sup> Dans la préface de *Le siècle rebelle: dictionnaire de la contestation au XXe siècle*, on dépeint un XXe siècle sous le signe de la « provocation », de la « révolte » et du « refus » de l'ordre établi : « Car la révolte est partout au XXe siècle : en politique, dans la vie et dans l'art. » Emmanuel Waresquiel, *Le siècle rebelle : dictionnaire de la contestation au XXe siècle*, Paris : Larousse 2004, p. VIII.

<sup>7</sup> « Le spectacle est le discours ininterrompu que l'ordre présent tient sur lui-même, son monologue élogieux. C'est l'auto-portrait du pouvoir à l'époque de sa gestion totalitaire des conditions d'existence. » Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris : Buchet/Chastel, 1967, p. 17.

## 1.2 De l'éclatement de la forme vers les nouvelles pratiques artistiques

Le cadre traditionnel de l'art est remis en question tout au long du siècle. Différents groupes abordent formes et représentations de façon subversive, provocatrice et anticonformiste (par exemple les futuristes, dadaïstes, surréalistes et Bauhaus, qui marquent la première partie du début du XX<sup>e</sup> siècle). « Des mots comme « *happening* », « installation », « environnement » illustrent bien cette situation... » de transgression des anciennes limites.<sup>8</sup>

Avec le décroisement des arts et l'apparition de nouveaux processus de création, différents groupes d'artistes se rassemblent sous des bannières plus ou moins rigides afin d'explorer de nouvelles avenues (la communauté d'artistes Fluxus<sup>9</sup> ou encore le mouvement d'avant-garde japonais représenté par le groupe Gutai<sup>10</sup>, en sont des exemples). Le *Living Theatre* représente bien l'éclatement de la forme de représentation pour le théâtre. Il lègue aux années 1970 un héritage important où la scène devient un lieu où « l'on pouvait désormais tout faire et tout dire; une certaine dose de provocation confirmait l'appartenance à une nouvelle modernité. »<sup>11</sup>

Le Living appartenait aux « sixties », et il fallait maintenant tourner la page. [...] La fin du Vietnam, le Watergate et la crise pétrolière allaient contribuer à rendre caduques les grandes utopies, l'Amérique devenait une nouvelle fois une « nation adulte », et la contestation se transformait en réflexion avec l'ouverture à New York et

<sup>8</sup> Emmanuel Waresquiel, *op. cit.*, p. VII-VIII

<sup>9</sup> « Dès le début des années 1960, Fluxus s'inscrit dans la continuité des avant-gardes futuristes et des Dada, contrariant le dictat des Beaux-Arts et de l'Art officiel. » (George Maciunas, *Flux Film Anthology*, vidéocassette, 2003, p. 2) Les origines et influences sont assez éclatées : Marcel Duchamp et les *ready-made*, l'enseignement de John Cage, l'influence du bouddhisme zen, Antonin Artaud, etc. *Happenings*, cinéma expérimental, musique et arts conceptuels découleront de leurs multiples interventions.

<sup>10</sup> Les explorations du groupe Gutai, fondé par Yoshihara Jiro en 1954, ont touché autant à la peinture de type informel, aux nouvelles possibilités picturales, aux interventions en plein air ou sur scène, qu'aux publications. Le groupe « cherchait à opérer des croisements remarquables entre les genres... » Yamato Atsuo, Ming Tiampo *et al.*, *Gutai : moments de destruction, moments de beauté*, Paris : Blusson, 2002, p. 53 et à « ...présenter des œuvres qui insistaient soit sur l'acte, soit sur la matière » (Yamato Atsuo, *op. cit.*, p. 57). Par exemple « Shimamoto Shozo entreprit une série constituée d'écrans de feuilles de papier journal comportant des déchirures pratiquées au hasard, tandis que Yoshida Toshio présentait des œuvres utilisant du charbon brûlé renversé sur une planche et que Motonaga Sadamasa réalisait des assemblages avec des objets de rebut ramassés au bord de la mer. » (Yamato Atsuo, *op. cit.*, p. 53)

<sup>11</sup> Bernard Sallé, *Histoire du théâtre*, Paris : Librairie théâtrale, 1990, p. 284.

partout ailleurs d'une myriade de petites salles « underground » plus ou moins misérables, présentant un théâtre qui se voulait de recherche.<sup>12</sup>

### 1.2.1 Transition vers l'interdisciplinarité: Françoise Sullivan et Trisha Brown

L'émergence de plusieurs troupes de théâtre marque une nouvelle ère sur la scène québécoise dans les années soixante-dix. Des groupes comme l'Eskabel, le Théâtre Parminou, le Théâtre Expérimental de Montréal et le Grand Cirque Ordinaire redéfinissent l'expérience de la représentation. C'est l'époque des communes théâtrales, de la création collective et de la remise en cause des valeurs traditionnelles. Ils sortent des salles de spectacles et ils donnent une plus grande place à l'individu en l'ancrant dans la réalité quotidienne des gens.

Le parcours de l'artiste québécoise Françoise Sullivan représente bien les changements d'orientation que de nombreux artistes adoptent au tournant des années 1970. Alors connue pour son appartenance au mouvement des Automatistes<sup>13</sup> et comme cosignataire du Refus global en 1948, elle est aujourd'hui une des icônes des pratiques interdisciplinaires<sup>14</sup>. Sullivan a autant travaillé du côté des arts visuels (peinture et sculpture) que des arts vivants (danse et chorégraphie).

---

<sup>12</sup> Bernard Sallé, *op. cit.*, p. 280.

<sup>13</sup> Le mouvement des Automatistes est fondé par Paul-Émile Borduas en 1942. Mouvement de rupture, il se multiplie autant «[e]n danse, en design d'environnement, dans l'édition de l'art ou la photographie, en peinture, en psychiatrie, en sculpture et au théâtre (y compris radiothéâtre et téléthéâtre, à titre de chanteurs, dramaturges, interprètes, metteurs en scène, réalisateurs ou scénographes). » (André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, *Refus global et autres écrits : essais*, Montréal : l'Hexagone, 1990, p. 9) Le mouvement regroupait notamment les artistes Marcel Barbeau, Jean-Paul Riopelle, Claude Gauvreau, Jean-Paul Mousseau, Françoise Sullivan, Muriel Guilbault, etc.

<sup>14</sup> En décembre 2010, un hommage était rendu à Françoise Sullivan dans le cadre du cinquième anniversaire du Regroupement des artistes interdisciplinaires du Québec (RAIQ) : « Françoise Sullivan est cette artiste libre, inspirante, qui a ouvert la voie aux pratiques interdisciplinaires actuelles. Elle fait partie de ces créateurs qui ont permis qu'aujourd'hui des pratiques expérimentales existent et se déploient. » ([www.artsinterdisciplinaires.org](http://www.artsinterdisciplinaires.org))

La question de la pertinence et du statut de l'œuvre d'art dans notre société est à l'origine de bien des mutations dans « [n]otre monde [...] saturé d'objets d'art. »<sup>15</sup> Dès le début des années 1970, Françoise Sullivan amorce alors une nouvelle démarche artistique plus hybride: « [c]'est peut-être l'espoir de trouver une nouvelle possibilité qui nous fait délaisser la peinture et la sculpture et qui nous tourne vers autre chose que l'objet[,] » et elle « trouvera dans la photographie, les écrits, les messages télégraphiques et les 'actions instantanées' des moyens d'expression nouveaux à travers lesquels elle témoignera de la présence de la poésie dans la vie.»<sup>16</sup> L'artiste développe une série d'œuvres liées à la promenade dans lesquelles elle cherchera à tisser des liens entre l'humain, le lieu et l'histoire (dont une promenade dans les raffineries de pétrole de l'est de Montréal en 1973). Son œuvre se fait de plus en plus narrative «...utilisant la représentation non pas dans le but d'identification aux images, mais avec la volonté de révéler l'imaginaire collectif. »<sup>17</sup>

Ainsi, dans sa forme et dans son sens, l'œuvre de Françoise Sullivan reste ouverte à l'interprétation et à la poésie, la poésie dont l'objet sera toujours de dévoiler des vérités vraies, des vérités qui ne cherchent pas à défendre un style, mais à défendre une ouverture sur la vie, sur son dynamisme interne. Partir de la vie pour défendre l'art, et non l'inverse.<sup>18</sup>

Une autre figure inspirante issue de cette « génération de la brisure » (pour reprendre l'expression de Corinne Diserens et ayant tout comme Françoise Sullivan contribué à la danse postmoderne, est la danseuse et chorégraphe américaine Trisha Brown. Mentionnons brièvement l'apport de son travail au tournant des années 1970, période où elle explore le rapport entre le corps et l'espace urbain. Dans *Man Walking down the Side of the Building* (1970) ou *Roof Piece* (1973), elle remet en cause « la vision sociale de l'espace urbain, la contestation du lieu spectaculaire institué. »<sup>19</sup> Durant cette période, l'artiste amorce différents

---

<sup>15</sup> Françoise Sullivan, *Françoise Sullivan*, rétrospectives, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1981, p. 47.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Françoise Sullivan, *op. cit.*, p. 49:

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Corinne Diserens, *Trisha Brown danse, précis de liberté*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998, p. 115.

cycles de création dans des espaces « inhabituels / inhabitables », et c'est une « ... façon de signaler l'impossibilité d'habiter un monde humainement indisponible. »<sup>20</sup>

Le travail de ces deux artistes témoigne des préoccupations et des mutations artistiques qui marquent cette nouvelle décennie. Simultanément à New York et à Montréal, elles cherchent à mieux comprendre les liens qui rapprochent l'art et la société, le geste et l'espace urbain. Le réel est au cœur des préoccupations, que ce soit pour « révéler l'imaginaire collectif » avec Sullivan, ou pour tester la perméabilité des espaces « inhabituels / inhabitables » avec Brown. Nous sortons du cadre élitiste de l'œuvre d'art institutionnelle et nous cherchons dorénavant à stimuler la participation créative.

Ces préoccupations continueront d'animer les artistes durant les quarante prochaines années<sup>21</sup>. Le parcours interdisciplinaire et les infiltrations réalisés dans l'espace public lors de la création d'*Anomalies synthétiques* cherchaient en quelque sorte à dévoiler des espaces parfois inhabitables et à rapprocher la communauté par l'imaginaire, le lieu et l'histoire.

### 1.3 Certains concepts et les pratiques des années 1970 à 2010

Qu'est-ce qui attendait ma génération, la génération X, ou plus précisément les enfants nés dans les années soixante-dix? Est-ce que cette prémonition du *spleen baudelairien* allait se concrétiser chez les habitants des métropoles? Est-ce qu'« [a]u projet d'émancipation moderne se [...] substituer[ait] d'innombrables formes de mélancolie »?<sup>22</sup>

Nous précédons la génération des *techno-natives* (ceux dont l'ordinateur a remplacé l'ourson de peluche!) et nous assistons à l'irréversible ascension du numérique, des technologies de communication et de la cyberculture. Nous grandissons parallèlement aux

<sup>20</sup> Corinne Diserens, *op. cit.*, p. 117.

<sup>21</sup> Dennis O'Sullivan, fondateur et directeur artistique du Théâtre Zoopsie en 1983 (et descendant de l'Eskabel) nous dit : « Nous cherchons à mettre de l'avant le rapport entre l'économique, le culturel et le quotidien. Mais ce n'est pas tellement notre façon de penser ce rapport qui détermine notre thématique et notre esthétique; c'est notre façon de le vivre, tant individuellement que collectivement. » (Théâtre Zoopsie, « Notre plus grand mérite : être obstinés », in *Jeu : Revue de théâtre*, no 36, 1985, p. 209).

<sup>22</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 1998, p. 12.



bulletins de nouvelles qui relatent l'arrivée du virus du sida (identifié en 1983); les désastres écologiques comme les accidents de Bhopal (1984) et de Tchernobyl (1986); la chute du mur de Berlin (1989); l'invasion du Koweït (1990) et de la Guerre du Golf (1991); le génocide au Rwanda (1994); le tsunami de l'Asie du Sud-Est (2004); le SRAS (2002) et la grippe aviaire (2004), etc. Dans le confort de nos salons, nous assistons dorénavant en direct aux tragédies planétaires: les avions détournés par les pirates de l'air le 11 septembre 2001, les excavations pour retrouver les survivants de séisme de 2010 en Haïti et, dans la même année, les deux mois de télé-réalité des trente-trois mineurs chiliens coincés sous terre.

Ces quarante années de mutations nous mènent à l'ère du multiculturalisme (« pluralisme ethnique et métissages interculturels »<sup>23</sup>), des accommodements raisonnables (la Commission Bouchard-Taylor créé en 2007), de l'élection du premier président noir aux États-Unis (Barack Obama en fonction depuis 2009) et du téléphone intelligent (dont le *iPhone* en 2007, lequel combine téléphone mobile, navigation Web, textos, appareil photos et vidéos, baladeur, GPS, écran tactile, etc.) qui occupe une grande partie de notre vie sociale. Une perte de sens et de lien collectif se fait ressentir:

L'architecture institutionnelle ne parle plus. Autrefois (...) palais, casernes, prisons, gares, hôpitaux, écoles, préfectures... affichaient en façades les vertus de puissance et d'équanimité. Aujourd'hui le pouvoir a peur des signes du pouvoir. N'y a-t-il plus que les centres commerciaux et les tours d'affaires pour héler le chaland?<sup>24</sup>

L'artiste, mieux que quiconque, peut maintenant tenter de redonner à l'espace public des valeurs collectives et des marques symboliques qui deviendront des référents pour les espaces de vie commune.

Les courants de réflexion que nous aborderons ont en commun de refléter cette volonté de rendre l'art plus accessible et ouvert aux échanges avec la communauté. Ils questionnent les relations humaines et les rapports que nous entretenons avec les réseaux de

---

<sup>23</sup> Guy Sioui Durand dans « L'indiscipline : essai sur deux zones fluides de l'interdisciplinarité en art », in *Penser l'indiscipline : recherches interdisciplinaires en art contemporain*, Montréal, Optica, 2001, p. 53.

<sup>24</sup> Arielle Masbouni, *Penser la ville par l'art contemporain*, Paris, Éds de la Villette, 2004, p. 22.

communication qui se sont développés et complexifiés. L'espace virtuel, ainsi que l'espace public, sont des zones d'essai privilégiées pour ces expériences artistiques sociales.

### 1.3.1 L'art sociologique

L'art sociologique, élaboré en 1971 par Hervé Fisher, tente de tisser un pont entre la sociologie de l'art et son application concrète sur le territoire. Dès 1964, un collectif est mis en place et rassemble principalement Fred Forest, Jean-Paul Thénot et Hervé Fisher. Ils empruntent à la sociologie des méthodes d'enquêtes de terrain et de documentaires pour que l'œuvre entre en contact avec le public. Ils amènent une nouvelle notion au monde de l'art, soit celle d'attirer « l'attention sur les canaux de communication et de diffusion... »<sup>25</sup>

L'art présente dorénavant diverses facettes de la réalité et de son environnement. Le collectif agit comme « une structure d'accueil et de travail pour tous ceux dont la recherche et la pratique artistique ont pour thème fondamental le fait sociologique et le lien entre l'art et la société. »<sup>26</sup> C'est une plateforme d'essais, de réflexions critiques sur la production artistique, et un agent de perturbation des systèmes de communication. Ils écriront plusieurs manifestes dans lesquels ils exposent leurs idées. Par exemple :

- Volonté d'opérer une rupture avec la fonction traditionnelle de l'art au service de la classe dominante.
- Cette rupture implique une nouvelle pratique artistique vis-à-vis des supports (musée, galerie, objets d'art) et du public.
- Les démarches sociologiques de l'art sont nécessairement critiques. Elles doivent être matérialistes et viser la transformation idéologique des publics auxquels elles s'adressent.

---

<sup>25</sup> Hervé Fisher, *Théorie de l'art sociologique*, Tournai, Casterman, 1977, p. 24.

<sup>26</sup> Hervé Fischer, *op. cit.*, p. 24-25.

### 1.3.2 L'esthétique de la communication

En continuité avec l'art sociologique, l'esthétique de la communication se développe dans les années 1980 avec Fred Forest; nous nous adressons désormais à l'individu ayant accès à des réseaux de communication qui s'étendent à l'échelle planétaire. Le mass média et les réseaux de communication se complexifient. À ce sujet, l'artiste Fred Forest explique «...que nous sommes situés au centre d'un processus global d'information et que son fonctionnement complexe place l'individu dans une position inédite où il se voit contraint de découvrir et d'inventer les nouvelles formes de régulation avec son milieu.»<sup>27</sup> Dans son œuvre qu'il qualifie d'action médiatique, *À la recherche de Julia Margaret Cameron*, il tente de recréer entre le spectateur et l'œuvre une « relation au sensible et à l'imaginaire ». Cette relation, nous dit-il, remplace celle que nous avons eue avec des formes d'œuvres plus traditionnelles (peinture, sculpture) et s'adresse spécifiquement à la société de consommation.

Les outils de communication développés dans cette œuvre pour retrouver un personnage à la fois mythique et familier à travers l'espace urbain ont été une source d'inspiration pour la création d'*Anomalies synthétiques*. Fred Forest a réalisé cette action médiatique du 21 janvier au 13 mai 1988 en collaboration avec le quotidien Var Matin et le Musée de Toulon .

On cherche à mettre en correspondance un nom, Julia Margaret Cameron, avec un visage. Ce nom, durant quatre mois, trente-cinq petites annonces de Var Matin l'on matraqué, sans compter les affiches, tracts, graffitis, la radio, le téléphone. Quand au visage, le sien c'est le vôtre, il suffit d'un déclic de photomaton. Reconnaissez la ressemblance, elle vous fera reconnaître. Envoyez vos photos au musée de Toulon, vous serez exposé!<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Fred Forest, *À la recherche de Julia Margaret Cameron*, Nice, Fred Forest Z'éditions, 1988, p. 9.

<sup>28</sup> Fred Forest, *op. cit.*, p. 12.

### 1.3.3 L'art relationnel

Les années 1990 mènent à l'art relationnel. Ce dernier rassemble diverses pratiques artistiques «...qui prennent comme point de départ théorique et pratique l'ensemble des relations humaines et leur contexte social, plutôt qu'un espace autonome et privatif. »<sup>29</sup> L'art relationnel, nous dit Bourriaud, permet la rencontre et un rapport au monde; il propose des solutions pour y cohabiter. L'auteur attribue cette évolution des comportements de l'artiste entre autres à la « ...naissance d'une culture urbaine mondiale, et de l'extension de ce modèle citadin à la quasi-totalité des phénomènes culturels. »<sup>30</sup>

Notre position actuelle semble nous offrir un monde déjà bien saturé, où l'invention n'est plus qu'une banale réplique du passé. « ...Jean-François Lyotard assignait à l'architecture postmoderne une position qui 'se trouve condamnée à engendrer une série de petites modifications dans un espace dont elle hérite de la modernité, et à abandonner une reconstruction globale de l'espace habité par l'humanité.' »<sup>31</sup> La nouvelle tâche de l'artiste s'apparenterait à ces mêmes fonctions, et cette « condamnation » pourrait en fait être une chance « [d']*apprendre à mieux habiter le monde*, au lieu de chercher à le construire d'après une idée préconçue de l'évolution historique. »<sup>32</sup>

L'artiste habite et puise dans ce que le présent a à lui offrir, « il prend le monde en marche: il est locataire de la culture (pour reprendre l'expression de Michel de Certeau).»

<sup>33</sup>Nous ne baignons plus dans l'idéologie des grands changements. Nous travaillerons désormais en 'phase de recherche' plutôt que sur une finalité, nous puiserons sa matière brute dans un 'ici et maintenant'. Nous aborderons « l'œuvre d'art comme un interstice social » et nous chercherons une façon de créer des univers possibles pour réinventer notre quotidien, aménager le présent et être le reflet de la société actuelle.

---

<sup>29</sup> Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 117.

<sup>30</sup> *Ibid*, p. 14.

<sup>31</sup> *Ibid*, p. 13.

<sup>32</sup> *Ibidem*

<sup>33</sup> *Ibid*, p. 14.

L'art relationnel permet donc la rencontre et un rapport au monde. L'artiste commence par déterminer un lieu, un espace à l'intérieur duquel la relation et les échanges pourront survenir.

Leurs œuvres mettent en jeu les modes d'échange sociaux, l'interactivité avec le regardeur à l'intérieur de l'expérience esthétique qu'il se voit proposer, et les processus de communication, dans leur dimension concrète d'outils servant à relier des individus et des groupes humains entre eux.<sup>34</sup>

#### **1.4 La performance, le parcours urbain et l'infiltration en passant par le théâtre d'appartement**

L'œuvre relationnelle et la création *in situ* dans l'espace public se distinguent par le contexte sociodémographique, le rapport à la communauté et les choix esthétiques. La création d'*Anomalies synthétiques* s'inspirait d'un territoire urbain, de recherches archéologiques non scientifiques et de rencontres avec les citoyens du Centre-Sud. Nous qualifions cette œuvre urbaine d'interdisciplinaire (parcours et infiltration).

L'interdisciplinarité, selon le Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec, se définit comme étant une «...pratique artistique qui intègre les connaissances et les modes de pensée de deux ou plusieurs disciplines artistiques et non artistiques dont les langages sont en interrelation. »<sup>35</sup>

Nous trouvions plus juste d'utiliser l'appellation 'œuvre interdisciplinaire' plutôt que théâtre de rue, théâtre de participation ou encore théâtre expérimental. Notre approche théâtrale est beaucoup trop éclatée pour se définir par un seul de ces termes. Nous allons maintenant observer différentes pratiques auxquelles nous avons eu recours pour cette création.

---

<sup>34</sup> Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 45.

<sup>35</sup> Définition adoptée par les membres du regroupement le 24 février 2005 ([www.artsinterdisciplinaires.org](http://www.artsinterdisciplinaires.org)).

### 1.4.1 La performance

L'expression « performance artistique » est devenue un terme fourre-tout, employé pour décrire toutes sortes de représentations ou de mises en scènes données en public – des installations interactives exposées dans les musées aux défilés de mode imaginatifs en passant par des soirées organisées par des DJ dans des clubs- [...]»<sup>36</sup>

Le terme « performance » demande à être précisé lors de son utilisation. Outre les manifestations liées à la culture populaire (que nous n'étudierons pas), nous nous entendons certainement sur le caractère éphémère de la représentation, voire même souvent inachevée. Les artistes puisent dans une ou plusieurs disciplines, allant des arts visuels, au théâtre, à la danse, à la musique, à la poésie et aux arts numériques.

Allan Kaprov définissait les *happenings* et la performance des années 1960 comme n'ayant « ...pas de forme précise [...et] pas de codification ». En opposition au théâtre conventionnel, il élimine la notion d'espace et de temps définis du récit afin de travailler désormais sur le réel. Le public peut autant participer qu'être absent.

Dans le dictionnaire du théâtre, ils parlent de « théâtre des arts visuels » et ils présentent cinq grandes catégories de la performance :

- Le *body art* (art corporel) utilise le corps du performer pour le mettre en danger (...); l'exposer ou en tester l'image.
- L'exploration de l'espace et du temps par des déplacements au ralenti, (...).
- La présentation autobiographique où l'artiste raconte des événements réels de sa vie (...).
- La cérémonie rituelle et mythique, (...).
- Le commentaire social<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> RoseLee Goldberg, *La performance: du futurisme à nos jours*, Paris, Thames et Hudson, 2001, p. 226.

<sup>37</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 2006, p. 246-247.

### 1.4.2 Le parcours urbain

Le parcours urbain infiltre l'espace public pour y présenter le réel sous un angle nouveau. « Dorénavant, il existe une volonté de montrer le paysage comme nous le voyons ou comme nous pensons le voir plutôt que de représenter la compréhension du réel. »<sup>38</sup> La ville est la toile de fond de cette forme de représentation avec tout le flux variable qu'elle contient. Les différentes formes de parcours cherchent à mettre en valeur cet « angle nouveau du réel » en déconditionnant le regard : ce regard redevient naïf. Les techniques de cadrage (*framing*) et de support narratif (insertion de personnages, voyage dans le temps, etc.) seront des outils de renouvellement du regard.

Qui dit parcours, dit déplacement d'un lieu à un autre. Les transitions peuvent se faire par une balade à pied, en voiture ou en autobus; ou encore en vélo, en tandem et toutes autres formes de locomotion imaginables.

Les spectateurs ou les visiteurs se voient assigner un mode d'emploi ou des directives: suivez le guide ou la carte géographique; laissez-vous diriger par un audio-guide (lecteur mp3) ou un vidéo-guide (lecteur mp4)<sup>39</sup>; repérez et suivez les outils de signalétique: affiches posées sur le mobilier urbain, imprimés de pochoirs au sol, sentiers de lumière, sentiers de cailloux, etc. Les directives peuvent aussi offrir une plus grande liberté et laisser le marcheur déambuler aléatoirement dans une zone urbaine.<sup>40</sup>

Chacune des approches comprend un langage qui sert autant à guider qu'à transmettre une idée, un thème, une histoire. Nous pouvons ainsi bâtir une fiction qui vient se juxtaposer

---

<sup>38</sup> Andrea Urlberger, *op. cit.*, p. 21.

<sup>39</sup> Il est également possible de télécharger en tout temps sur internet des bandes-son pour accompagner la visite d'une ville (par exemple, on peut télécharger sur [www.soundwalk.com](http://www.soundwalk.com) des bandes-son pour découvrir des quartiers de New York, de Paris ou encore de Beijing).

<sup>40</sup> Par exemple, l'artiste sonore allemande Christina Kubisch propose un trajet variable: "*ELECTRICAL WALKS is an invitation to a very special kind of stroll in cities (or elsewhere). With a special magnetic headphone and a map of the environs, upon which the possible routes and especially interesting electrical fields are marked, the visitor can set off on his own or in a group. The perception of everyday reality changes when one listens to the electrical fields; what is accustomed appears in a different context. Nothing looks the way it sounds. And nothing sounds the way it looks.*" [www.christinakubisch.de](http://www.christinakubisch.de)

au cœur d'un paysage réel : le parcours *Anomalies synthétiques* s'intéressait à cette dichotomie entre le véritable et le fantastique ainsi qu'au doute qui s'installait par moment dans le regard des spectateurs.

### 1.4.3 Le théâtre d'appartement

Afin de nourrir ce doute entre le réel et le fictif du parcours urbain, nous avons choisi de faire transiter le public par des appartements. Il est intéressant de mentionner brièvement quelques notions liées à cette pratique.

Le théâtre d'appartement est un théâtre *in situ* qui se définit par rapport au lieu qu'il occupe. Petite production intime, généralement peu coûteuse.<sup>41</sup>

[...] cette pratique se propose comme une réponse susceptible de résoudre quelques-unes des difficultés inhérentes au théâtre et par là même au développement que connaissent nos sociétés occidentales (crises de valeurs, problèmes de communication, perte du sens collectif, transition pénible d'une culture à l'autre...) Tout porte à penser qu'il s'agit d'un « théâtre de crise » : l'accent porté sur la spécificité humaine, la recherche de vérité et de sens tentent avant tout d'en finir avec une certaine crise artistique; [...] »<sup>42</sup>

Tout comme pour le parcours urbain, nous travaillons la modulation du réel au lieu de le contreplaquer de faux. Mais dans ce cas-ci, la réalité et le contact direct avec le public contribuent à renforcer l'illusion théâtrale. L'appartement « échappe au règne du faux-sembant et satisfait cette exigence irrépressible de certains artistes des années 60-70 de placer le théâtre violemment du côté de la vie et de ses expressions les plus concrètes. »<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> « Le théâtre d'appartement dans sa configuration actuelle est une invention récente. On peut dire que cette forme de théâtre appartient résolument au 20<sup>e</sup> siècle. Le terme apparaît dans les années 70 à Budapest avec la création d'une troupe, l'*Apartment Theatre*. Mais, on en trouve trace bien avant. Déjà, dans les années 50 et aux deux extrémités du globe, dans les deux parties du monde que tout oppose alors, l'Est et l'Ouest, des artistes donnent à voir des représentations dans des lieux privés. Par-delà les frontières et leurs différences, des hommes expérimentent une nouvelle forme, un langage neuf, un autre rapport au public. » Cité dans Sarah Meneghello, *Le théâtre d'appartenance : un théâtre de crise*, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 15.

<sup>42</sup> Sarah Meneghello, *op. cit.*, p. 73.

<sup>43</sup> Sarah Meneghello, *op. cit.*, p. 106.



Les valeurs du théâtre d'appartement rejoignent ce même désir de redonner de l'importance aux rapports humains et à la collectivité. Et, tout comme dans l'occupation du domaine public, il démontre une volonté de sortir des lieux institutionnalisés mais cette fois-ci, en occupant de petits lieux privés et intimistes.

L'intérêt d'inclure un appartement dans notre parcours urbain était justement d'offrir au spectateur un autre espace pouvant faciliter la relation et l'interaction. Nous verrons également dans le troisième chapitre comment nous avons utilisé cet arrêt dans un espace privé pour créer une mise en abîme de la fiction, pour semer le doute auprès des spectateurs entre le réel et le récit en nous appuyant sur la présence et les témoignages des habitants de l'appartement.<sup>44</sup>

#### 1.4.4 Action et infiltration

Les pratiques d'infiltration sont souvent associées aux interventions urbaines. « Par intervention, nous entendons tout à la fois l'action consistant pour l'artiste à se projeter dans l'espace public, une volonté d'implication et le recours au principe d'une esthétique de l'irruption. »<sup>45</sup> La ville est utilisée comme scène du réel où l'on y insère une œuvre destinée à surprendre, à piquer la curiosité, ou encore à déranger. Nous nous retrouvons devant « ...une multiplicité de zones où s'amenuisent, voire s'effacent, les frontières entre l'artiste et la notion d'objet, entre le monde de la fiction et de la réalité, le vrai et le faux, entre des positions esthétique et politique, entre l'art et le non art. »<sup>46</sup>

Patrice Loubier se penche sur deux formes d'infiltration : « [l]a première concerne des objets ou des signes insérés de manière furtive par les artistes dans l'espace public ... »<sup>47</sup> Dissimulé dans le paysage urbain, l'objet n'est pas rattaché à une œuvre artistique (aucune

---

<sup>44</sup> Voir projet *Cité-Myst* dans la section 3.2.4 Le parcours Dédale et fiction : Anomalies synthétiques.

<sup>45</sup> Patrice Loubier et A.-M. Ninacs, *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, SKOL, 2001, p. 35.

<sup>46</sup> Thérèse Saint-Gelais, *L'indécidable – écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal, ESSE, 2008, p. 13.

<sup>47</sup> Thérèse Saint-Gelais, *op. cit.*, p. 55.

signalétique). « La seconde implique plutôt des pratiques processuelles qui se déroulent selon une certaine durée à partir de structures d'échanges. »<sup>48</sup> Dans ce cas-ci, « l'œuvre a un mode d'existence double, fonctionnant simultanément comme une activité menée au sein du réel élargi et comme signe destiné au public de l'art. »<sup>49</sup>

Paul Ardenne différencie ces deux formes en parlant «...d'intervention 'organique', attendue, sans surprise, » *versus* « 'inorganique', inattendue', usant à sa guise de l'espace urbain, fruit de la volonté de certains artistes d'échapper à tout magistère et de s'emparer librement de la ville.»<sup>50</sup> L'infiltration « inorganique » n'a pas de public prédéterminé. Elle vient plutôt enrichir le territoire urbain de son action artistique, « [elle] oblige à regarder où l'on ne souhaitait pas regarder, [elle] freine la marche, l'arrête parfois.»<sup>51</sup>

Nous avons statué plus haut que la création *Anomalies synthétiques* relevait d'une pratique interdisciplinaire qui combine la performance, l'intervention et le parcours urbain tout en s'appuyant sur l'art relationnel. À travers des pratiques d'infiltration, nous voulions tantôt dissimuler l'œuvre, tantôt la dévoiler. D'une part, nous voulions offrir à la communauté une création dans laquelle ils pourraient participer et par laquelle nous pourrions faire découvrir le quartier au reste du monde afin de briser certains tabous et mauvaises réputations. Mais, d'autre part, il y avait ce désir de se détacher d'un système institutionnalisé et de s'approprier réellement certains espaces publics. L'occupation de ces espaces nécessite des permis et des autorisations de la ville. L'anonymat devient une solution pour contourner les structures officielles en frôlant légèrement la délinquance, mais une délinquance que nous jugeons ludique et non offensive. Cet anonymat demande également de renoncer à la reconnaissance du public et au statut officiel d'œuvre artistique.

---

<sup>48</sup> Thérèse Saint-Gelais, *op. cit.*, p. 55.

<sup>49</sup> *Ibidem*

<sup>50</sup> Patrice Loubier, *op. cit.*, p. 43.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 35.

Dans le prochain chapitre, nous tenterons d'approfondir la notion d'infiltration artistique en observant des exemples concrets (approches et outils pratiques). Nous nous pencherons également sur la notion de dramaturgie urbaine, celle qui vient ficeler notre création en deux temps.

## CHAPITRE II

### INFILTRATION ARTISTIQUE, FUTES ET OUVERTURES DU TERRITOIRE URBAIN

Le concept de l'infiltration s'articule autour de quelques définitions simples et imagées : une substance liquide pénètre furtivement un tapis ou le sol, une personne s'introduit clandestinement dans un groupe, une idée s'insinue sournoisement dans l'esprit de quelqu'un. Manifestement, l'objet/la personne se trouve dans un endroit où il ne devrait pas être, soit par accident, soit de façon volontaire. Dans le cas d'une infiltration préméditée, peut-on supposer que l'acteur qui pose le geste a un but : surveiller, influencer, provoquer, déranger, perturber ?

L'infiltration artistique n'est pas la résultante d'un accident (même si son exécution peut comporter des composantes aléatoires). C'est une démarche qui mène à l'introduction d'une œuvre là où nous ne nous y attendons pas de façon permanente ou temporaire. C'est une action posée au vu et au su de tous (avec reconnaissance du public), ou dans l'anonymat (sans reconnaissance du public). Le titre de notre création cherchait en quelque sorte à exprimer cette position : « anomalie », qui déroge d'une norme (ou *A-nomos*, sans loi, hors la loi) et « synthétique », qui est artificiellement introduit.

La ville offre différentes zones pour y insérer des œuvres, allant des petites crevasses dans le béton jusqu'aux grands parvis dénudés. Ces espaces se trouvent entre la rue (espace public) et le domicile (espace intime). Nous allons maintenant observer différents exemples d'œuvres qui habitent ces interstices urbains.

Nous allons tenter de trouver des termes-clés qui viendront appuyer les formes d'infiltration artistique que nous explorons dans le cadre de ce mémoire-crédation. Pour ce

faire, nous allons étudier différentes publications et événements qui, de prime abord, ne se définissent pas en relation avec le concept d'infiltration. Nous ferons référence au film réalisé par HorsLesMurs en 2006, *Esthétiques des arts de la rue*, ainsi qu'à l'exposition *Actions: comment s'approprier la ville* présentée au Centre Canadien d'Architecture en 2009, et au livre *Penser la ville par l'art contemporain* publié en 2004.

## 2.1 Les arts de la rue ou l'infiltration spectaculaire

Les premières manifestations que nous voulons étudier sont celles publiées sur le DVD *Esthétiques des arts de la rue*<sup>52</sup> réalisé par l'association nationale française Hors Les Murs. «[...] Hors Les Murs est aujourd'hui un interlocuteur incontournable pour qui veut découvrir la diversité de ce qui s'appelle (...) les arts de la rue.»<sup>53</sup>

Nous allons observer le travail des compagnies Délices Dada, Carabosse, Ici Même, T. Public, les Souffleurs, Ilotopie et le théâtre Kumulus. Ces exemples de manifestations sont présentés dans un contexte d'espace public contrôlé, c'est-à-dire qu'un public a été convié dans le cadre d'un festival de rues ou d'une fête urbaine, et qu'un périmètre de la ville est consacré à recevoir ces œuvres pour une période déterminée. Le public cherche à se faire surprendre et s'attend à voir des œuvres dans des lieux inhabituels. Les artistes, eux, sont reconnus pour leur travail et font partie d'une programmation médiatisée. Nous avons choisi de qualifier cette approche d'infiltration spectaculaire.<sup>54</sup>

Quatre thématiques de projets hors les murs ont retenu notre attention: les nouveaux poèmes urbains, l'action contestation, la ville détournée et le spectateur acteur.

---

<sup>52</sup> « De l'héritage du théâtre forain aux grandes fêtes urbaines, en passant par la danse, les arts visuels ou encore la contestation, ce premier DVD de la collection présente 32 morceaux choisis de spectacles de compagnies françaises répartis en 8 thématiques. Il a été imaginé pour vous permettre de découvrir ou de faire découvrir la création hors les murs contemporaine et constitue une première approche de la diversité des esthétiques des arts de la rue. » Géry Sandrez, *Esthétiques des arts de la rue*, 2006, DVD.

<sup>53</sup> Floriane Gaber, *Quarante ans d'arts de la rue*, Paris, Éds Ici & là, 2009, p. 138.

<sup>54</sup> « Tout ce qui est perçu comme faisant partie d'un ensemble mis à la vue d'un public. » Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 337.

### 2.1.1 Les nouveaux poèmes urbains

La thématique « les nouveaux poèmes urbains » regroupe des installations et des performances théâtrales qui transforment la ville afin de créer des images poétiques et des effets qui marquent l'imaginaire. En plus d'occuper différents espaces publics, nous occupons également des parcelles d'espaces privés, espaces qui nécessitent le consentement et la mobilisation de la communauté.

C'est ce qu'a fait Carabosse en proposant des installations sur des centaines de balcons résidentiels. « En général, ces installations prennent l'allure de milliers de pots de terre enflammés, soulignant les lignes de l'architecture et les perspectives des rues et des paysages. »<sup>55</sup>

La pièce *Fous de bassin*, du groupe Ilotopie, met en scène des personnages dans des situations normalement impossibles. Nous voyons défiler sur un canal des poussettes, des vélos, des caravanes; des personnages prennent une douche, d'autres rament à bord d'un lit géant. Le tout créant un paysage surréel qui flotte sur l'eau.

Ces infiltrations spectaculaires ont pour but de susciter l'émotion esthétique du plaisir. Elles peuvent également avoir un effet de rassemblement de la communauté : cette dernière consent à prêter ses demeures, participant ainsi directement à la concrétisation des festivités.

### 2.1.2 Action/contestation

Dans la section « action/contestation » nous rassemblons des artistes qui présentent un travail engagé, politique, ou encore qui dénoncent des problématiques sociales. Les

---

<sup>55</sup> Floriane Gaber, *op. cit.*, p. 146.

manifestations peuvent, par exemple, passer par le théâtre invisible,<sup>56</sup> le conte, ou des actions de turbulence de foule.

Le spectacle *Les rencontres de boîtes* de la compagnie de théâtre Kumulus présente une intervention de théâtre invisible sur une terrasse ([www.kumulus.fr](http://www.kumulus.fr)). Deux hommes, assis à une des tables bistro, discutent dans une langue étrangère. Le volume du discours de l'homme noir augmente lentement, tandis que l'homme blanc l'écoute avec une grande empathie. Par la gestuelle et la reconnaissance de certains mots, nous comprenons que cet homme a survécu à la torture durant son emprisonnement.

Si ce spectacle n'était pas présenté dans le cadre d'un festival, nous pourrions le qualifier d'infiltration invisible par le théâtre, laquelle a pour but de dénoncer la cruauté de l'humain en période de guerre. Cependant, dans le cadre d'un festival, elle reste une œuvre d'infiltration spectaculaire, engagée, qui utilise le théâtre invisible.

### 2.1.3 La ville détournée

La thématique de « la ville détournée » propose des variations d'occupation de l'espace public et des transformations du mobilier urbain. En passant par des approches ludiques et farfelues, les interventions amènent le public à questionner les espaces collectifs que les villes ont à offrir.

La compagnie T. Public remet en cause l'utilité de certains espaces incongrus, comme les ronds-points, ces « petits espaces inaccessibles comme des îles vierges ». Dans *P@TÉ de maisons*, ses membres réalisent, dans un premier temps, un sondage auprès du public afin de recenser leurs idées quant à l'utilisation de ces espaces. Que faire dans ces petits parcs entourés de circulation automobile? Y feriez-vous l'amour, du camping, des pique-niques?

---

<sup>56</sup> « Terme de Boal. Jeu improvisé d'acteurs au milieu d'un groupe de personnes qui doivent ignorer jusqu'au bout qu'elles font partie d'un jeu pour ne pas redevenir 'spectateur' », Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 376.

En deuxième lieu, ils bonifient les petites îles par des installations démontrant l'ironie de cet espace perdu.

La compagnie Ici même propose des projets qui transforment la fonction du mobilier urbain afin de mieux l'adapter aux comportements de la société. Avec la création *Nouveaux domaines publics*, ils proposent aux usagers de la ville une cabine téléphonique au double fonctionnement téléphone/douche, des boîtes de recyclage servant également de machine à laver, et encore des bancs de parc transformables en lit.<sup>57</sup>

Avec les artistes de Délices Dada, nous parlons de « détournement de morceaux de ville » par la création de fausses visites historiques de quartier (voir la création *Circuit D* sur le site [www.delices-dada.org](http://www.delices-dada.org)):

Après quelques jours passés sur les lieux et beaucoup de renseignements pris, la compagnie propose aux habitants et à leurs visiteurs de redécouvrir l'endroit dont ils recomposent l'histoire et l'usage de façon loufoque.<sup>58</sup>

Détourner la ville se fait autant par la modulation du mobilier urbain que par le détournement de faits historiques. Nous infiltrons le réel en le substituant par du faux et l'imaginaire prévaut temporairement sur le vrai.

#### 2.1.4 Spectateur/acteur

La dernière thématique qui nous intéresse est celle du « spectateur/acteur ». Par son action/interaction avec un performeur et/ou une installation, le spectateur devient indissociable de l'œuvre. Figurant actif, il se métamorphose pour un moment en acteur.

Par exemple, avec le commando poétique Les Souffleurs, des performeurs marchent dans la rue avec de longs tubes qu'ils tiennent à l'horizontale près de leur bouche. Ils

<sup>57</sup> Ce dernier exemple rappelle le projet *Archisuit* de Sarah Ross, voir 2.2.3 Actions de jouer.

<sup>58</sup> Floriane Gaber, *op. cit.*, p. 107.



attendent qu'un passant vienne appuyer son oreille à l'autre extrémité pour y chuchoter un poème en toute intimité, sans que personne d'autre ne l'entende.

Les Souffleurs proposent une métaphore poétique du flux informatif anonyme en chuchotant dans les oreilles des hommes à l'aide de cannes creuses (les Rossignols) des secrets poétiques, philosophiques et littéraires et opposent ainsi à l'incertitude générale du signalement la posture provocante de la tendresse.<sup>59</sup>

Dans cet exemple, c'est la foule qui se fait infiltrer par l'œuvre, il n'y a plus de frontière entre la scène - aire de jeu - et la salle - le public -. Et le spectateur se fait prendre à jouer un nouveau rôle à son insu.

## 2.2 L'action urbaine d'apparence anodine ou l'infiltration engagée

Nous allons maintenant observer les actions urbaines présentées lors de l'exposition *Actions : comment s'approprier la ville*<sup>60</sup>:

Des architectes, des artistes et des collectifs en provenance du monde entier redéfinissent des activités en apparence anodines comme le jardinage, le recyclage, le jeu ou la marche. Par leurs interactions expérimentales avec l'environnement urbain, ils montrent que l'engagement individuel contribue à façonner la ville et suscite l'engagement des autres résidents.<sup>61</sup>

Nous y retrouvons des activistes soucieux de poser des gestes concrets dans leur communauté. Ainsi se rassemblent des «architectes, ingénieurs, professeurs d'université, étudiants, enfants, pasteurs, artistes, planchistes, cyclistes, mangeurs de racines, piétons, employés municipaux et autres personnes soucieuses d'améliorer l'expérience urbaine par des interventions surprenantes et souvent ludiques.»<sup>62</sup>

<sup>59</sup> [www.les-souffleurs.fr](http://www.les-souffleurs.fr)

<sup>60</sup> Présentée au Centre Canadien d'Architecture du 26 novembre 2008 au 19 avril 2009.

<sup>61</sup> <http://cca-actions.org/fr/a-propos>

<sup>62</sup> *Ibid.*

Les exemples que nous allons aborder proposent des solutions de résistance et d'appropriation de son milieu urbain. Divisées en quatre groupes, ces différentes actions dénoncent, sensibilisent et appellent à la prise en charge. Les approches sont autant clandestines (style guérilla), qu'officiellement revendiquées par un groupe de citoyens. Dans tous les cas, nous testons les possibilités de modulation urbaine afin de mieux y vivre. Nous avons choisi de qualifier cette approche d'infiltration engagée.

### 2.2.1 Actions de jardiner

Les actions de jardinage regroupent entre autres des activités vitales pour se nourrir et une variété de gestes de verdissement pour améliorer la qualité du paysage urbain. Certaines actions contournent agilement la législation afin de profiter d'une alimentation urbaine comme cueillir les fruits des arbres, récupérer les bons aliments mis aux rebuts, d'autres défient l'autorité sournoisement. C'est le cas de l'exemple qui a retenu notre attention : il s'agit de l'action no 56 d'Helen Nodding 'Repeindre la ville à grands traits de bière' (Londres, Royaume-Uni depuis 2007). L'artiste a trouvé un outil de dénonciation ingénieux et ludique pour infiltrer et dénoncer subtilement les indésirables de nos villes :

*Moss Graffiti* (Graffiti de mousse) est une recette de graffiti végétal qui s'inspire de la robustesse des mauvaises herbes londoniennes. On applique une peinture faite d'un mélange de bière, de sucre et de mousse végétale sur une surface extérieure (préférentiellement de la brique ou du béton rugueux). La mousse colonise peu à peu la structure, recouvrant ainsi une architecture indésirable ou laissant une marque personnelle sur une structure commerciale. Après un certain temps, le graffiti de mousse semble avoir toujours été là.<sup>63</sup>

### 2.2.2 Actions de recycler

Cette catégorie comprend des actions de sensibilisation écologique, de transformation de déchets (donner une deuxième vie), de troc urbain et de recyclage d'espace non occupé (terrains vacants et immeubles).

---

<sup>63</sup> Helen Nodding s'inspire de la robustesse des plantes urbaines pour attirer l'attention sur leur présence dans la ville. (<http://cca-actions.org/fr/liste-actions>)

L'exemple que nous avons choisi de présenter est une proposition d'infiltration temporaire d'espace vacant (selon le modèle de squattage fortement répandu en Europe). Il s'agit de l'action no 7 'Bureaux empruntés dans bâtiments désaffectés':

Bâtiments occupés durant des périodes allant de quelques mois à quelques années et convertis en bureaux temporaires prêtés à des organismes locaux sans but lucratif. Le groupe PRECARE communique avec des propriétaires de Bruxelles, Londres, Milan et Barcelone qui ne sont pas en mesure d'entreprendre des travaux de construction sur leurs propriétés parce qu'ils attendent des permis et il leur demande d'occuper le bâtiment pendant une période donnée. En vertu du contrat qu'ils signent avec le propriétaire, les locataires doivent assumer les frais des services publics, mais ils ne paient pas de loyer. Beaucoup de projets sans but lucratif dépendent d'un espace exempt de loyer. En 2007, on a estimé à 15 000 le nombre de bâtiments inoccupés à Bruxelles. Le groupe belge PRECARE transforme des bâtiments en attente de rénovation en bureaux temporaires depuis 1999.<sup>64</sup>

### 2.2.3 Actions de jouer

L'action ludique sert à mettre en lumière l'ironie de certaines facettes de notre société. Elle dévoile des aménagements urbains non adaptés aux piétons et contourne des règlements contraignants pour certains usagers de la ville. Par exemple, des terrains de jeux sont improvisés - panier de basketball installé dans un stationnement -, des nouvelles zones sont dédiées à des sports urbains illégaux (comme la planche à roulettes et le parcours), et de nouveaux modes de déplacements créatifs sont inventés.

Un premier exemple concerne le mobilier urbain à utilisation restreinte. L'action no 38 de Sarah Ross propose le projet 'Résistance en costume de mousse et velours bleu':

Le projet *Archisuit* consiste en quatre vêtements de sport modifiés, adaptés à quatre lieux de Los Angeles : une bibliothèque publique de Hollywood, une palissade de Silver Lake, le Ronald Reagan State Building et des bancs publics du centre-ville. Les rembourrages de mousse des vêtements forment les vides des structures, et permettent à la personne qui les porte de s'installer confortablement dans ou sur des éléments urbains conçus pour dissuader ce genre d'usage. Dans la plupart des villes, on trouve de telles structures négatives destinées à favoriser la circulation des piétons et à

<sup>64</sup> <http://cca-actions.org/fr/liste-actions>

prévenir toute occupation non prévue. *Testing Resistance* est une compilation des recherches réalisées dans le contexte du projet *Archisuit* pour documenter les interactions entre les structures piétonnes et le corps humain dans la région de Los Angeles. L'artiste Sarah Ross explore les concepts de sécurité, de santé et de propreté tels qu'ils se manifestent dans les espaces quotidiens.<sup>65</sup>

Le deuxième exemple utilise le spectaculaire comme couverture pour réaliser des actions de désobéissance civile : l'action no 41 'Manifestation de clowns pour tactiques de déstabilisation imparable' :

La *Clandestine Insurgent Rebel Clown Army* (CIRCA) regroupe des clowns activistes qui proposent des actions inattendues et font des apparitions publiques en marge des activités de protestation traditionnelles. L'ironie et l'anonymat sont leurs principales armes puisqu'ils défient l'autorité et s'en moquent, tout en évitant les tactiques qui entraînent des réactions négatives de la part des forces policières. Les clowns rebelles reçoivent une formation en manœuvres de groupe et en tactiques de désobéissance individuelle destinées à favoriser les interactions avec les passants. Les activités de la CIRCA évoquent les origines subversives de ces amuseurs publics que sont les clowns et proposent un modèle de désobéissance civile apte à secouer la société et à la transformer. Ses membres souhaitent créer de la cohérence par la confusion. Le groupe a été fondé en 2003, en réaction à la première visite du président américain George W. Bush à Londres.<sup>66</sup>

#### 2.2.4 Actions de marcher

Cette dernière catégorie propose des actions dont certaines ont recourt aux déguisements pour duper les fonctionnaires. On cherche ici à adapter la ville aux différents besoins des piétons, des cyclistes, voire même aux besoins d'hébergement temporaire comme dans l'action no 52 de Micheall Rakowitz 'Tentes déguisées pour campeurs urbains camouflés' qui, sous l'apparence d'une voiture, peuvent occuper une place de stationnement pour la nuit.

---

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> *Ibid.*

L'action qui nous intéresse module temporairement la signalétique de la ville afin de créer de nouvelles zones de transition dans l'espace public. Il s'agit du no 60 'Pochoirs illicites à la rescousse des cyclistes':

Le groupe *Urban Repair Squad* de Toronto en a eu assez d'attendre que les autorités municipales créent des pistes cyclables adéquates et a commencé à installer ses propres infrastructures, encourageant d'autres citoyens à agir contre la culture automobile. Depuis 2005, ses membres, déguisés en employés de la Ville, ont peint plus de six kilomètres de pistes cyclables sur des grandes artères et des rues secondaires de la métropole. Les vrais employés de la Ville de Toronto tentent de retirer les marques dès leur apparition.<sup>67</sup>

### 2.3 Intervenir dans l'aménagement de la ville ou l'infiltration sociale

Le dernier cas que nous voulons observer se réfère au livre *Penser la ville par l'art contemporain*. Cette publication propose une réflexion sur des projets réalisés par des architectes, des urbanistes et des artistes qui travaillent ensemble pour redéfinir les espaces collectifs des villes. L'artiste joue un rôle capital dans le développement de nouveaux plans d'aménagement : « il intervient sur l'émotion, sur l'essence des choses, approches dont manque le mode de production de la ville moderne. »<sup>68</sup>

Cette dernière étude sera brève. Nous avons rassemblé en un seul tableau le principal vocabulaire utilisé pour définir l'ensemble des rôles que l'artiste peut jouer dans la reconstruction des villes et d'un imaginaire collectif. Nous qualifions cette section d'infiltration sociale, puisqu'on tente d'abord et avant tout de créer un lien communautaire :

#### **Lire la ville – un autre regard**

Certains espaces, considérés comme des non-lieux, peuvent devenir paysages, donc dignes d'intérêt, à travers le regard d'un artiste (...)

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> Arielle Masbouni, *op. cit.*, p. 8.

**Rendre visible l'invisible**

[...] conservation de la mémoire collective et des mutations du cadre de vie.

**Fabriquer l'espace urbain - Fabriquer l'espace public**

[...] l'artiste intervient davantage comme un re-créditeur d'espace partagé.

**Repérer-signaler**

Participer à la hiérarchisation des espaces, marquer les entrées, créer des repères et des points focaux (...). [Par ex.] un signal lumineux visible dans la nuit.

**Créer des parcours, relier les lieux.**

Dans une ville en mutation, cédant la place à l'agglomération, l'art peut recréer du lien entre les fragments d'une ville suburbaine ou les composantes disjointes d'une agglomération, entre le centre et la périphérie. Par la nature même de son intervention, entre réalité, imaginaire et utopie, l'artiste peut aider à recomposer un récit territorial.

**Créer du lien social : esthétique relationnelle et espace public**

[...] une nouvelle génération d'artistes animés par des préoccupations de proximité et de convivialité, désireux de créer du « mieux vivre ensemble ». [Par ex.] un Gazébo, « sculpture » et espace de rencontre (...).

**Agir sur le cadre de vie et l'ambiance : « un supplément d'âme »**

Le rôle de l'artiste, enfin et surtout, est de donner à un lieu, espace ou territoire, le « génie » dont il est parfois dénué, c'est-à-dire la capacité d'émouvoir, d'évoquer et de signifier. Créer de la surprise, introduire de la poésie, de l'imaginaire, [...] les artistes donnent une identité à des espaces synonymes d'anonymat (...).<sup>69</sup>

<sup>69</sup> Arielle Masbouni, *op. cit.*, p. 16-19.

## 2.4 Vers une nouvelle approche artistique de l'infiltration du territoire

Nous avons défini trois grandes familles d'infiltration urbaine : l'infiltration spectaculaire par les arts de la rue; l'infiltration engagée par l'action urbaine et l'infiltration sociale par l'aménagement urbain. Chaque famille propose des formes de détournements de la ville qui se distinguent plutôt par l'intention de départ que par l'esthétique artistique. Dans les trois cas, nous avons observé un métissage des pratiques afin de servir leurs propos par l'action, la performance, l'installation, etc. L'approche relationnelle est également fréquemment mise de l'avant. Finalement, nous constatons que l'artiste n'est plus le seul acteur : la communauté entière est appelée à intervenir sur son environnement afin de le transformer et de l'améliorer.

Nous cherchons maintenant à donner une orientation générale à l'infiltration artistique de façon à inclure l'ensemble des possibilités artistiques. Nous pensons que le récit ou la fiction pourrait jouer un rôle unificateur. Nous proposons ici la nouvelle appellation de « dramaturgie urbaine ».

### 2.4.1 La fiction ou la dramaturgie urbaine

À la base, il s'agit de créer un récit inspiré par une ville ou un quartier. Il est possible de le rédiger à partir de faits véridiques où la fiction et le réel se superposent en proposant de nouveaux personnages et des faits historiques imaginaires.

Dans *Penser la ville par l'art contemporain*, les créateurs utilisent le récit comme prémisses pour articuler une œuvre dans l'espace public. C'est une façon d'offrir au citoyen une qualité harmonieuse et complémentaire à la ville fonctionnelle. C'est une approche qui veut stimuler les sens et créer une âme urbaine :

Le récit offert par l'artiste contemporain vend un rêve, quelque chose qui ne s'explique pas rationnellement et qui crée des ambiances et du plaisir, évoque soit un récit du passé, soit une fiction ancrée dans une géographie, une histoire. [...] L'œuvre raconte des histoires qui prennent leur source dans des références littéraires,

poétiques, musicales, théâtrales, historiques, philosophiques [...]. Les récits fondateurs du projet, même s'ils restent généralement peu perçus par les usagers ou interprétés différemment, aident à créer la magie du lieu et l'émotion, à générer de la culture urbaine, à éveiller l'imaginaire de chacun, sa capacité à projeter là sa propre histoire.<sup>70</sup>

« La dramaturgie, dans son sens le plus général, est la technique ou la poétique de l'art dramatique qui cherche à établir les principes de construction de l'œuvre soit inductivement à partir d'exemples concrets, soit déductivement à partir d'un système de principes abstrait. »<sup>71</sup> Avec l'éclatement des pratiques artistiques, la fonction du dramaturge est appelée à s'adapter. Sa fonction première est d'« [e]xaminer l'articulation du monde et de la scène... » et de « ...comprendre comment des idées sur les hommes et sur le monde sont *mises en forme*, donc en texte et en scène. »<sup>72</sup>

Notre dramaturgie urbaine cherche à fragmenter et à articuler un récit dans l'espace public par différentes formes d'infiltration afin de créer une nouvelle réalité urbaine, reflet de notre monde et de notre époque. Cette approche, en plus d'appeler à la participation communautaire, appelle aussi au ludique :

[...] le jeu est la réalité et la réalité le jeu. Les pratiques artistiques actuelles renvoient souvent à cette conception lorsqu'elles cherchent à rejouer le monde dans lequel nous vivons ou encore à intervenir directement dans les sphères sociales et politiques pour composer avec leurs contingences. Ce lien est même parfois si fort que l'art tend à s'y confondre.<sup>73</sup>

C'est un processus qui s'inscrit dans le temps et qui laisse l'œuvre infiltrer lentement un quartier. C'est une démarche qui demande au spectateur d'être actif et de déchiffrer ce que l'artiste propose à son quotidien. La fragmentation laisse place au jeu et à une grande interprétation de la fiction superposée aux données du réel - le flux urbain -.

<sup>70</sup> Ariella Masbouni, *op. cit.*, p. 10.

<sup>71</sup> Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 106.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 106-107.

<sup>73</sup> Thérèse Saint-Gelais, *op. cit.*, p. 26.



Nous allons maintenant observer comment nous avons déployé cette dramaturgie urbaine sur le territoire du Centre-Sud. *Anomalies synthétiques* a testé et exploré les différentes approches d'infiltration spectaculaire, engagée et sociale.

## CHAPITRE III

### LA CRÉATION D'UNE ŒUVRE EN DEUX TEMPS

#### 3.1 Le processus de création d'*Anomalies synthétiques*

Le but premier de cette création interdisciplinaire était de concevoir un récit fictif qui pourrait être fragmenté et présenté dans la ville sous différentes formes d'infiltrations: installations éphémères, courtes représentations (performances théâtrales), actions urbaines / actions médiatiques (numériques) et parcours urbain. Notre approche fut autant spectaculaire lors du parcours, sociale par le travail en lien direct avec la population, qu'engagée avec l'appel à la prise en charge collective pour transformer le quartier. Nous avons ainsi regroupé des comédiens, des performeurs, des plasticiens, des écrivains, des marcheurs et des volontaires de toutes sortes. L'idéologie qui soutenait l'ensemble de cette création était, d'une part, de redonner ses lettres de noblesse au quartier Centre-Sud en créant une déambulation qui marque l'imaginaire des passants, **approche poétique du territoire**, et de l'autre, s'octroyer une forme d'autonomie artistique en se dégageant des institutions, quitte à perdre la paternité de l'œuvre **par l'infiltration anonyme**.

Afin de bien comprendre l'étendue d'*Anomalies synthétiques*, nous avons regroupé les différentes étapes de création, de diffusion ainsi que certaines observations survenues durant le processus. De par sa démarche d'infiltration, ce projet comprend une quantité importante de données et d'archives que nous présentons sélectivement.

Lorsque nous avons rassemblé l'équipe de créateurs, un travail d'arpentage de rues et de défrichage du Centre-sud avait été réalisé au préalable, ce que nous qualifions d'archéologie non scientifique : marches, observations, réflexions, visite de *l'Écomusée du*

*fier monde*<sup>74</sup> et du centre d'exposition de la Prison-des-Patriotes<sup>75</sup> ainsi que plusieurs rencontres et échanges informels avec les résidents (approche relationnelle avec la communauté). Ce travail inspira la création de « Marguerite-Ida », un personnage fictif du Centre-Sud dont la disparition mystérieuse devait être encore objet de curiosité. Les étapes du processus de création furent:

- la tenue de deux laboratoires intensifs de création: écriture collective, exploration de l'espace urbain, et élaboration de différentes méthodes d'infiltration;
- un travail d'écriture pour approfondir la fiction urbaine (en collaboration avec un scénariste);
- la tenue de douze semaines de création avec des comédiens, performeurs et une équipe de concepteurs pour bâtir le parcours urbain et les outils d'infiltration.

### 3.1.1 Laboratoire no 1 – l'amorce d'une fiction urbaine

Le premier laboratoire de recherche s'est tenu dans les ateliers du Chat des artistes les 23, 24 et 25 octobre 2009.<sup>76</sup> Nous voulions développer la fiction urbaine: un alliage de faits historiques et de récits inspirés par le territoire urbain du Centre-Sud. Nous voulions créer une œuvre poétique sortant des clichés qui décrivent normalement ce quartier (pauvreté, exclusion, conditions de vie médiocres, prostitution et toxicomanie) sans toutefois évacuer complètement ces problématiques.

---

<sup>74</sup> L'*Écomusée du fier monde* est situé au 2050, rue Amherst à Montréal. « À travers l'histoire d'un vieux quartier de la métropole, l'Écomusée du fier monde vous invite à la découverte du Montréal industriel et ouvrier. [...] De 1850 à 1950, Montréal est la métropole du Canada. Le quartier Centre-Sud en est le cœur industriel. » ([www.ecomusee.qc.ca](http://www.ecomusee.qc.ca))

<sup>75</sup> Le centre d'exposition de la Prison-des-Patriotes est situé au 903, avenue De Lorimier à Montréal au sous-sol de l'édifice Au Pied-du-Courant (aujourd'hui le siège social de la Société des alcools du Québec).

<sup>76</sup> Dans le Centre-Sud, au 2205, rue Parthenais, Montréal.

Nous avons remis à chacun des quatorze créateurs invités<sup>77</sup> des pots Masson vides, symboles de l'industrialisation en Amérique du Nord. Ils devaient imaginer les fondements de notre fiction: qui était Marguerite-Ida (*M-I*), cette petite-fille dite de la révolution industrielle, née en 1898 dans le Faubourg à M'lasse (le Centre-Sud), issue de la descendance des Patriotes et disparue dans des circonstances mystérieuses vers 1931?

Les *M-I* sont littéralement nées dans des pots Masson, des créations *In vitro* (voir figure 3.1)! Au terme de ce premier laboratoire, les pots Masson étaient remplis de quatorze identités propres à Marguerite-Ida: qui elle était vraiment, son rôle dans le quartier, ses accomplissements de vie, la raison de sa disparition soudaine, les personnages ayant gravité ou marqué son existence, et finalement, les raisons qui nous poussaient à la chercher encore aujourd'hui, près de 80 ans après sa disparition.

Pourquoi cherche-t-on toujours cette femme? Certains croient qu'ils sont issus de sa descendance, et ils ont besoin de comprendre leurs racines ancestrales; d'autres jurent qu'elle détient un secret qui changerait la face du monde, ou encore, les humains ont tout simplement besoin de croire en une légende et de se laisser inspirer par une quête épique.



Figure 3.1 : création *In vitro* de Marguerite-Ida

<sup>77</sup> Les créateurs invités à participer au premier laboratoire de création sous la direction de Catherine Lalonde étaient Alexandre Fafard, photographe et scénographe; Antoine Joie, scénariste et bédéiste; Céline Jantet, comédienne et conteuse; Christian Guay-Poliquin, auteur; Christian Maltais, auteur et musicien; Élise Hardy, chorégraphe et danseuse contemporaine; Fanie Mousseau, philosophe; François Pedneault, vidéaste; Marie-Sophie Banville, féministe; Martin Mantha, auteur et compositeur; Mary Williamson, photographe et danseuse contemporaine; Nicolas Rivard, musicien et poète; Nicolas Rochette, conteur.

### 3.1.2 Travail d'écriture

Le travail de réécriture devait répondre à différents besoins. Premièrement, nous voulions ancrer la fiction dans un contexte réel en tenant compte autant de la géographie du quartier que du contexte historique de cette époque (début 1900, à Montréal). Ensuite, nous voulions trouver une façon de fragmenter le récit de sorte que nous puissions le faire vivre lors d'un parcours urbain ainsi que durant les étapes d'infiltration étalées sur dix semaines. Puis, il fallait s'assurer que le récit puisse nourrir autant le travail de performance théâtrale que celui d'installation et d'infiltration.

Avec la complicité du scénariste et bédéiste Antoine Joie, nous avons choisi l'option de faire vivre plusieurs versions de Marguerite-Ida qui auraient évolué dans des univers parallèles, toutes unies par un même territoire, une même ruelle. Six Marguerite-Ida furent sélectionnées<sup>78</sup> et nous avons rédigé leurs biographies ainsi qu'un document fondateur entourant, ce que nous appelions entre nous, la fiction Mida (voir Appendice A).

### 3.1.3 Laboratoire no 2 – fiction et espace urbain

Le deuxième laboratoire, tenu les 6 et 7 février 2010, regroupait une partie de l'équipe qui allait travailler principalement sur le parcours urbain d'*Anomalies Synthétiques*.<sup>79</sup>

Durant ce laboratoire, nous voulions tester la mise en vie de la fiction Ida par la performance théâtrale et par l'action artistique. Ces explorations visaient d'abord à tester le rapport entre les performeurs et l'espace urbain, puis à découvrir les différentes dynamiques possibles entre les six représentations de Marguerite-Ida.

---

<sup>78</sup> 1) la petite-fille de la révolution industrielle; 2) la petite pute de la révolution industrielle (ou le mythe de la femme-machine); 3) la petite idéaliste de la révolution spirituelle; 4) la petite génie de la révolution scientifique; 5) la petite rebelle de la révolution industrielle (ou le mythe de la femme-combat) et 6) la petite-fille de la révolution numérique.

<sup>79</sup> Les créateurs invités à participer au deuxième laboratoire de création sous la direction de Catherine Lalonde étaient: Élise Hardy, Mary Williamson, Jennifer Lee Arsenault, Mimi Larose et les comédiens-performeurs Patrice St-Amour, Lucas Jolly, et Audrey Southière.

Le deuxième objectif du laboratoire consistait à définir le parcours urbain - nos zones de fuites et d'ouvertures - et le type d'occupation de l'espace public. Nous voulions autant révéler l'historique du quartier en passant en passant entre l'usine à tabac et la vieille église du quartier, que dévoiler son intimité en passant par le perron des Frères Sacré-Cœur et dans des appartements privés et faire découvrir des lieux cachés, des petites ruelles peu fréquentées. Ce parcours allait nous permettre de transformer des lieux en zones d'interactions et d'échanges pour le public en laissant par exemple des messages dans la cour d'école, de bonifier l'espace par des installations spectaculaires, telles les installations lumineuses dans la ruelle verte et, de façon générale, d'offrir un nouveau regard sur le quartier (voir Appendice B, la carte du parcours).

### 3.1.4 Douze semaines de création

À partir de la « fiction Mida » et du parcours sélectionné, nous avons rassemblé une équipe de vingt-quatre créateurs et performeurs<sup>80</sup> pour bâtir le parcours urbain et les différents outils d'infiltration. Le travail d'improvisation performative et d'exploration urbaine visait à :

- bâtir une création théâtrale interdisciplinaire orientée autour de la quête d'un personnage disparu depuis les années 1930, dans le quartier Centre-Sud;
- créer un parcours artistique qui infiltre à la fois l'espace public et l'espace privé (tout en impliquant les résidents demeurant sur le parcours); amener les spectateurs à douter de la quête: qu'est-ce qui est réel, qu'est-ce qui est fictif?

---

<sup>80</sup> Catherine Lalonde, metteure en scène; Jennifer Lee Arsenault, directrice de production et assistante scénographe; Karine Galarneau, scénographe; Nancy Bussièrès, éclairagiste; Myriam Larose Truchon et Élène Beaudoin, costumières; Élise Hardy, assistante metteure en scène; Antoine Joie, dramaturge; Laurence Bazin, conceptrice sonore; Maxime Racicot, designer graphique; Aleksey Cameron, designer Web; Sophie Bourgeois, assistante en atelier.

Performeurs: Audrey Southière, Chantal Simard, Christian Maltais, Cyril Assathiany, François Pedneault, Jacqueline van de Geer, Lucas Jolly, Marc-André Goulet, Maya Kuroki, Patrice St-amour, Steeve Dumais, Tomomi Morimoto et Anissa Layane (remplaçante).

- présenter des tableaux vivants, des installations et un cabaret-téléréalité qui font revivre le grand mythe oublié de *M-I...* celui qui était autrefois au cœur de l'imaginaire de tout un quartier<sup>81</sup>;
- présenter six figures 'margueritiennes' majeures sous forme de performance et d'actions artistiques;
- présenter les personnages qui errent à *L'In Memoriam*, une taverne sacrée. Ce lieu, qui clôt le parcours, rassemble ceux qui échouent à comprendre ou à trouver Marguerite-Ida.

Cette fiction se voulait une quête ludique et irrationnelle : nous cherchons quelque chose de plus grand que nous, même si Marguerite-Ida n'a jamais existé. Outre les références géographiques et l'allusion à certains faits historiques et faits divers véridiques, cette histoire est une pure invention. Et les personnages fictifs entourant Marguerite-Ida sont, pour la plupart, des antihéros, des *copy cat*, ou des icônes déchues de notre révolution industrielle, symbole de la détérioration du quartier Centre-Sud.

Cette création voulait rassembler la population par l'imaginaire collectif. Elle voulait dévoiler un peu de poésie et de fantastique dans un quartier postindustriel. Au bout du compte, infiltrer l'espace public était une façon de se réapproprier le quartier afin d'y retrouver un sentiment d'appartenance collectif.

### 3.2 Une œuvre en deux temps : infiltrations et parcours urbain

Les différentes phases de diffusion de cette œuvre gravitent autour de l'application variable du concept de l'infiltration: introduire furtivement et anonymement notre fiction dans l'espace public et l'espace virtuel (dix semaines d'infiltration); puis occuper de façon dévoilée et spectaculaire des lieux publics et privés (le parcours).

---

<sup>81</sup> Nous avons choisi de nous inspirer librement de l'esthétique *Steampunk* pour représenter les deux époques : aujourd'hui, en 2010, versus l'époque post-industrielle centre-sudienne (1898–1931). L'expression *Steampunk* peut être décrite comme un *re-envisioning of the past with the hypertechnological of the present*, (*SteamPunk Magazine*).



### 3.2.1 Dix semaines d'infiltration

La période d'infiltration d'*Anomalies synthétiques* s'échelonna sur dix semaines. L'infiltration débuta par une lente émergence de la présence de *M-I* sur le Web, suivie de la distribution d'avis de recherche dans les rues du Centre-Sud. Les manifestations se poursuivirent par des actions répétitives infiltrant progressivement le territoire urbain, autant par la rencontre avec les passants en les abordant, les invitant à distribuer des autocollants et à propager la recherche, que par des installations éphémères au coin des rues, et par des pochoirs sur le bitume. Enfin, dans les dernières semaines, quelques performances furtives se laissèrent apercevoir dans différents espaces publics.

Plusieurs outils d'infiltration ont été créés pour permettre le déploiement de cette fiction. Un bon nombre d'outils se rapportent aux actions médiatiques de l'esthétique de la communication développée par Fred Forest à la fin des années 1980<sup>82</sup>. Voici un topo de nos réalisations (voir Appendice C, outils d'infiltration) :

- Une description de Marguerite-Ida sur Wikipedia: [wikipedia.org/wiki/Marguerite-Ida](http://wikipedia.org/wiki/Marguerite-Ida)
- Un site Web comprenant la description de la fiction et les différents liens de communication pour contacter Marguerite-Ida : [www.marguerite-ida.com](http://www.marguerite-ida.com)
- Un compte courriel gmail: [m.ida1898@gmail.com](mailto:m.ida1898@gmail.com)
- Un compte *Facebook* regroupant une centaine de membres amis. Le compte a été utilisé pour créer des événements d'infiltration, pour clavarder et correspondre anonymement, pour recevoir des photos ou commentaires des membres/amis, et pour archiver les traces hebdomadaires des infiltrations.
- L'avis de recherche no 1 (36 distributions dans le quartier)
- L'avis de recherche no 2 (30 distributions dans le quartier)
- Les autocollants (300 distributions: dans des cafés, aux particuliers du groupuscule, par collage aléatoire dans des journaux, des revues, et autres collages sauvages)

---

<sup>82</sup> Nous avons approché le journal local (le *Ville-Marie*) afin de publier des articles sur Marguerite-Ida. Malheureusement, le journal a fermé ses portes peu de temps après. Durant la réalisation d'*Anomalies synthétiques*, le *Ville-Marie* n'avait pas été remplacé.



- Une étampe avec le logo et l'adresse Web (apposée en tatouage corporel, sur des serviettes de table dans des cafés comme le Touski, le Cabaret du Roy, etc.)
- La rédaction de messages personnalisés sur des signets de carton recyclé (14 messages rédigés par le groupuscule et distribués à l'épicerie, à la pharmacie, au centre sportif)
- Les affiches trouées : le fond de la ville devenait le visage de M-I (50 distributions dans le quartier)
- L'impression de 6 éditions de journaux (6 x 30 journaux = 180 en distribution sauvage, vente au coin de la rue et diffusion sur le Web)
- Les pochoirs sur le bitume (4 impressions dans les rues)
- Les messages laissés avec de la craie sur le bitume et sur des murs (10 espaces différents)
- Les petits objets laissés dans différents espaces publics (5 endroits)
- L'affichage dans les fenêtres des gens (à la suite d'un porte à porte, 3 personnes ont accepté de poser une affiche dans leur fenêtre)
- Les actions performatives en espace public (7 sorties): vente de journaux à 0.50\$ au métro Frontenac, faux appels dans des cabines téléphoniques, discours dans un ascenseur, dans une toilette publique, un parc, une cafétéria et une agora, et performances gestuelles dans des rues et ruelles.

### **3.2.2 Les actions d'infiltration et le groupuscule de chercheurs**

Un règlement tacite s'est installé dans l'équipe de créateurs. Quand nous travaillons sur le projet d'*Anomalies synthétiques*, nous dévoilons le moins possible le mystère entourant Marguerite-Ida. Ce même règlement fut appliqué aux gens que nous avons recrutés à l'extérieur du noyau de créateurs. Nous voulions rassembler des citoyens du Centre-Sud pour les mettre à contribution durant la période d'infiltration et pour qu'ils s'approprient cette fiction urbaine qui leur était destinée en quelque sorte. Nous avons nommé cette faction indépendante de l'équipe de création le « groupuscule de chercheurs ». Ce groupuscule a réuni au fil des dix semaines un total de dix-sept personnes. Les participants ont été recrutés

via des annonces sur *Facebook* ou via le café Touski<sup>83</sup>. Ils connaissaient généralement, de près ou de loin, un membre d'*Anomalies synthétiques*, mais quelques résidents curieux se sont joints au groupe pour le plaisir de vivre une nouvelle expérience.

Les rencontres se tenaient habituellement au Café Touski les jeudis, entre 17 h 15 et 19 h 15. L'approche était plutôt conviviale et ludique: prendre un verre, préparer les outils d'infiltration, se diviser le territoire, aller dans les rues pour réaliser nos actions, revenir et compiler les résultats, et échanger sur nos expériences. Chaque participant se prêtait au jeu et stipulait qu'il avait un lien avec Marguerite-Ida :

*J'ai reçu un message de M-I./ Je suis tombé en amour avec M-I./ J'ai perdu M-I./ J'ai fui M-I./ J'ai vu deux fois M-I. / J'ai trouvé M-I. /Mlle M-Ida: j'ai écouté (I'm listening) /J'ai enterré M-I./J'ai ri avec M-I./ J'ai oublié et ensuite tenté de retrouver M-I./ J'ai reçu une lettre de M-I./J'ai changé les couches de M-I./ Je suis allé au bout du quai avec M-I. / Je reçois la visite de M-I. dans mes rêves/ Marguerite-Ida et moi = vent de liberté / J'ai trinqué avec Marguerite-Ida /J'ai clavardé avec Marguerite-Ida*

Sans vouloir faire l'étude qualitative et/ou quantitative de l'implication de la population, il est intéressant de mentionner certaines réactions survenues durant les dix semaines d'infiltration. Les interventions et les échanges sur le Web avec des témoins de nos infiltrations ont constitué une sorte de public virtuel, un retour du monde extérieur qui nous stimulait à travers la réalisation de nos infiltrations clandestines. En voici un bref résumé:

- à chaque semaine, de nouvelles personnes manifestaient le désir d'être amies avec M-I sur *Facebook* et la moitié du temps, il s'agissait d'inconnus (nous avons fait très peu de sollicitation directe: nous voulions que l'intérêt provienne d'une curiosité extérieure).
- Lors d'une séance internet, nous avons clavardé avec une personne qui cherchait à connaître la véritable identité de Marguerite-Ida. Sans dévoiler notre identité, nous avons convaincu l'interlocuteur de nous rencontrer la semaine suivante dans un lieu

---

<sup>83</sup> Le café Touski est une coopérative de travail située au 2361, rue Ontario est (Mtl). Ce lieu est utilisé comme quartier général pour plusieurs projets du Péristyle Nomade.

public (avec le groupuscule de chercheurs). Cette personne nous avait écrit « M-I ton jour se lèvera!!!! Salut! ».

- Un groupe d'étudiants et d'artistes habitant dans une commune nous ont écrit à plusieurs reprises pour nous informer qu'ils cherchaient à décoder un message posé sur le site de M-I « *Im Rodné Eliiv Sproc* »; ils voulaient aider à retrouver M-I. Quoi qu'ils ne soient pas venus aux rendez-vous que nous avions fixés, ils ont gardé le contact pendant plusieurs semaines par le biais de courriels.
- Deux personnes ont envoyé des images qui ressemblaient au logo de M-I en disant « nous l'avons trouvée! » (voir figure 3.2).
- Les gens de notre entourage et du quartier posaient des questions. Qui est M-I? Pourquoi la cherche-t-on? Est-ce un projet artistique, une étude sociologique? C'était l'occasion idéale d'inviter ces gens à participer au groupuscule de chercheurs.
- Le 29 juin 2010, la description de Marguerite-Ida a été jugée inadmissible et supprimée de Wikipedia par un certain Cédric Boissière, enseignant d'histoire contemporaine à l'université (M-I a été virtuellement vivante pour une durée de douze semaines).



Figure 3.2 : de gauche à droite, image envoyée par un témoin sur *Facebook*; le logo officiel de Marguerite-Ida; image envoyée par un témoin via le courriel de Marguerite-Ida.

Même après les dix semaines d'infiltration, la présence Web de M-I a suscité des réactions: nous nous sommes connectée le 8 octobre 2010 sur le compte *Facebook* de M-I; nous voulions prendre quelques notes pour alimenter le bilan de cette création, et nous avons interpellé Marguerite-Ida pour un clavardage: «*Non mais je viens de retrouver la Marguerite*

*sur mon écran!!! Mais j'hallucine!!!*». Comme nous connaissions bien l'interlocutrice, nous étions convaincue qu'elle savait qui nous étions. Mais sa phrase finale nous a laissée bouche-bée, car nous avons réalisé qu'elle n'avait aucune idée de l'origine du destinataire, du mystère, et qu'elle avait participé volontairement en se prêtant virtuellement au jeu de cette quête sans savoir pourquoi, pour qui: « *Et ben dis donc! Comme revenue d'un passé sombre et poussiéreux....Longue vie à toi mystérieuse dame (ou monsieur!!!)* ».

### 3.2.3 Les espaces d'infiltration – notre territoire

Le secteur d'infiltration était regroupé sur le territoire de l'arrondissement Ville-Marie de Montréal. Nous avons concentré nos actions autour du pôle Frontenac dans le Centre-Sud, secteur dont nous connaissions déjà bien la géographie, les résidents et les organismes communautaires et culturels. Nous avons opté pour un périmètre concis nous permettant de maximiser nos actions, plutôt que de nous étendre sur un trop grand territoire. Ce périmètre offrait également des artères et des dédales de ruelles correspondant au type de parcours urbain que nous voulions mettre en place.

Voici le recensement des espaces où nous avons fait autant d'affichage sauvage que d'insertion subtile de messages et d'objets: la rue Ontario est, entre la rue Parthenais et la rue Frontenac, le café coop Touski (2361, rue Ontario est), la Maison de la culture Frontenac (2550, rue Ontario est), le Chat des artistes (2205, rue Parthenais), l'Université du Québec à Montréal (pavillon Judith-Jasmin), le Centre Jean-Claude Malépart (2633, rue Ontario est), le métro Frontenac (2570, rue Ontario est), le Club Vidéo 2020 (2531, rue Ontario est), et le centre d'achats Bercy (2710, rue Ontario est) comprenant, entre autres, une pharmacie, un Dollorama, une caisse populaire et une épicerie IGA.

Durant cette phase, les performances et les actions ont pris place au métro Frontenac, dans plusieurs cabines téléphoniques, dans les ascenseurs de la grande bibliothèque, dans des toilettes publiques, cafétérias ou agoras, dans des parcs, rues et ruelles.

Il est à noter que plusieurs membres du groupuscule sont repartis avec des outils d'infiltration. Ils nous ont affirmé qu'ils infiltreraient leur quartier, voire même leur région. Sans en avoir eu la confirmation, nous pouvons penser que des avis de recherche, ou autres, se sont retrouvés aléatoirement dans le nord de la ville, au marché Jean-Talon, ou encore dans les Laurentides, à Val-David, à Saint-Sauveur.

### 3.2.4 Le parcours *Dédale et fiction : Anomalies synthétiques*

Quoique intrinsèquement lié, il n'était pas nécessaire d'avoir été témoin de la première phase de la création pour assister à la finale d'*Anomalies synthétiques*<sup>84</sup>. Après les dix semaines d'infiltration, le territoire entourant et comprenant le trajet du parcours avait été envahi et bombardé par l'omniprésence de Marguerite-Ida. La ville avait été utilisée comme scène alternative pour y faire vivre son histoire *in situ* et pour y exposer différentes représentations iconographiques ou vivantes du personnage. Les passants, témoins de certaines interventions, avaient assisté à des fragments d'une représentation insoupçonnée.

Nous voulions rassembler sur le parcours l'ensemble des expérimentations liées aux infiltrations et donner vie à cette fiction urbaine sous forme de déambulatoire et de performances théâtrales. Le spectateur était invité à vivre l'expérience de la découverte de chemins insoupçonnés dans le quartier, à assister au dévoilement complet de la fiction de Marguerite-Ida, ainsi qu'à des œuvres complémentaires provenant d'artistes invités<sup>85</sup>. Le mode d'emploi du parcours comprenait les directives suivantes :

---

<sup>84</sup> L'expérience du parcours pouvait être vécue comme un tout, mais le spectateur pouvait aussi avoir assisté préalablement à certains fragments des infiltrations, ce qui pouvait ajouter une profondeur à la quête. Inversement, un passant pouvait avoir vécu une expérience unique en étant témoin d'une performance éphémère au coin du métro Frontenac sans jamais savoir que c'était relié à un tout plus grand. Le but de cette expérience n'était pas de recenser le nombre de spectateurs ayant assisté aux deux phases, ou encore moins de développer des outils d'infiltration pour faire du développement de public et de la promotion pour le parcours. Nous avons volontairement évacué toute trace de Marguerite-Ida dans la promotion faite pour l'événement l'Écho d'un fleuve. Des 365 spectateurs ayant assisté au parcours, nous estimons qu'environ le quart des spectateurs avait été témoin des deux phases de cette création.

<sup>85</sup> Sous la direction artistique de Catherine Lalonde (assistée de Nicolas Rochette et Élise Hardy), le parcours rassemblait trente-huit performeurs. Assemblé sous la forme d'un cadavre exquis urbain, le parcours prenait forme à travers les projets suivants : *Chevreuil* de Geneviève L. Blais, *30 Screen Tests*

1. Le parcours est d'une durée d'environ une heure.
2. L'attente des départs se fait dans la cour du Touski.
3. Vous partirez en petits groupes de 5 à 10 personnes à des intervalles de 5 minutes, au plus tard à 21 h.
4. Vous choisissez votre vitesse de déambulation, mais par délicatesse pour le voisinage, veuillez avoir terminé pour 22 h.

Chaque groupe recevait un ou deux « *kit du spectateur* » comprenant, dans un sac transparent, une carte géographique du parcours, des bouts de craie, une lampe de poche et des macarons représentant les six figures de Marguerite-Ida (que le spectateur choisissait de porter ou non). Tout au long du parcours, entre les représentations des artistes invités, nous faisons référence à la quête de Marguerite-Ida. Deux textes accrochés à des poteaux téléphoniques résumaient la vie de l'étrange personnage qu'était Marguerite-Ida. Des messages au sol appelaient le spectateur à passer à l'action: « *Aidez-nous... Aidez-nous à trouver Marguerite-Ida... Trouvez les traces de Marguerite-Ida... Choisissez une offrande Ida... Modulez et laissez un message à Marguerite-Ida... Vous êtes Marguerite-Ida...* ».

Située à mi-chemin du parcours, la cellule du conteur Nicolas Rochette (*Cité-Myst*) venait créer une ambiguïté entre le réel et le fictif de cette quête: Marguerite-Ida avait-elle vraiment existé? Il explorait l'intégration de cette fiction dans un contexte de vrai monde. Ainsi, le spectateur était invité à entrer dans un des deux appartements ouverts au public et un conteur proposait de faire la lumière sur cette fiction. Cette mise en abîme de la fiction était créée par la présentation d'un nouveau récit qui s'appuyait sur les témoignages réels des habitants de l'appartement. Ces derniers pouvaient même intervenir avec les spectateurs et, au besoin, authentifier l'information. Quatre conteurs ont créé quatre récits dans lesquels ils intégraient une fausse explication du mythe Ida au cœur d'un vrai récit de vie.

---

de Steve Giasson, *Cité-Myst* de Nicolas Rochette, *Az-zahr et I-déation* d'Elise Hardy, et *Anomalies Synthétiques* de Catherine Lalonde. Avec la participation spéciale de Macadam Orchestra, Jose Luis Torres, Jennifer-Aniki Arnold, Jessica Blanchet, Julie Vachon et les citoyens du quartier.



Figure 3.3 : de gauche à droite, la petite-fille de la révolution numérique, la petite génie de la révolution scientifique, et la petite pute de la révolution industrielle (ou le mythe de la femme-machine).

Suivant cette mise en abîme, la fiction se poursuivait dans un dernier espace: la ruelle verte<sup>86</sup>. Après la transition chorégraphique *Az-zahr et I-déation* d'Élise Hardy (espace à enjamber dans la pénombre), le public arrivait finalement dans « l'allée des Marguerite ». La ruelle ne relevait plus d'un espace quotidien habituel: elle était clairement transformée en un espace fictif, mystérieux et légèrement inquiétant (d'inspiration *steampunk*). Les spectateurs pouvaient y rôder à la vitesse de leur choix et s'attarder à leur guise devant l'une des six performances<sup>87</sup>. L'allée des Marguerite était conçue comme un petit musée vivant qui présentait six conceptualisations de Marguerite-Ida: courtes performances théâtrales, actions répétitives, interactions avec le public ou encore déambulations (voir figures 3.3 et 3.4).

<sup>86</sup> Le nom « ruelle verte » lui a été donné par l'Éco-quartier Sainte-Marie. On donne ce nom aux ruelles qui ont fait l'objet de dé-bétonnage (partiel ou total) et de verdissement dans le but de mieux répondre aux besoins et à la qualité de vie d'une communauté.

<sup>87</sup> La déambulation aléatoire de chaque individu a parfois été difficile lorsque les groupes se fusionnaient et devenaient trop gros: les spectateurs se retrouvaient alors pris en banc de poissons et suivaient le rythme collectif.





Figure 3.4 : de gauche à droite, la petite idéaliste de la révolution spirituelle, la petite-fille de la révolution industrielle et la petite rebelle de la révolution industrielle (ou le mythe de la femme-combat), toutes trois interprétées par des hommes.

Pour accéder à l'espace final du parcours, nous devions contourner un demi-mur sur lequel nous pouvions lire les différentes publications et avis de recherche parus depuis les dix dernières semaines<sup>88</sup>. Nous nous retrouvions à l'*In Memoriam*, où l'espace naturel (quai de déchargement, escalier industriel) avait été utilisé comme taverne et cabaret musical. Ce lieu rassemblait ceux qui avaient échoué à comprendre ou à trouver Marguerite-Ida, autant les personnages que le public: des historiennes pleureuses, désespérées de faire revenir M-I, présentaient un exorcisme légèrement disjoncté avec guitare électrique et danse; des journalistes exaltés par leur quête couraient à répétition autour de l'immeuble, pensant que cette fois-ci, ils trouveraient leur Marguerite. Puis, l'animateur de la télé réalité sur M-I se jouait de son public et entretenait le mystère sur M-I, avec son caméraman qui filmait en direct l'allée des Marguerite (voir figure 3.5).

<sup>88</sup> Vue de loin seulement, nous pouvions apercevoir sur le demi-mur le visage géant d'une femme: une représentation de Marguerite-Ida.





Figure 3.5 : de gauche à droite, les historiennes pleureuses,  
l'animateur de la télé réalité et les journalistes exaltés

Le public pouvait laisser des offrandes et discuter avec les journalistes. Cette quête obsessive était sur le point de se terminer. Au final, quel était l'aboutissement de cette recherche, qui était vraiment M-I? L'image vidéo de la fin proposait une réponse subtile. Le public était filmé en direct: nous sommes tous Marguerite-Ida, ou « Im rodné elliv sproc »: « l'île de Montréal elle-même serait un immense corps-ville endormi, une machine socio-industrielle aux rouages obscurs, nourrissant puis dévorant ses millions d'habitants. Son visage – endormi sous l'eau – serait celui de Marguerite-Ida... ». (Extrait de la Fiction Mida, voir Appendice A)

L'ensemble de cette création fut une vaste exploration interdisciplinaire déployée en milieu urbain. Nous nous sommes amusée à qualifier *Anomalies synthétiques* de projet mégalomane tant il a mobilisé de collaborateurs, généré de matières créatives et bousculé le quotidien du quartier. Cependant, ces idées de grandeurs, d'infiltrations et de rassemblements communautaires étaient teintées de ludisme et de liberté. Une légèreté planait au centre des multiples commandos d'actions. Au travers de nombreuses balades à la dérive, rencontres et essais, nous avons tout simplement testé différentes formes d'infiltrations dans un quartier tout en apprivoisant ses différents espaces. En quelque sorte, nous avons testé la perméabilité de la ville pour y faire vivre une fiction urbaine.

## CONCLUSION

La fin de ce troisième chapitre marque le retour de chacune des Marguerite-Ida dans son pot Masson d'origine pour des fins d'archivage. Ces héroïnes éphémères du Centre-Sud ont servi de prototypes pour le récit d'*Anomalies synthétiques*. Six courtes histoires nous ont permis de vérifier comment l'infiltration artistique pouvait rejoindre une forme de dramaturgie urbaine. Nous avons testé la souplesse de transposition de notre narrativité dans l'espace public et, tels des corps fluides, nous avons introduit artificiellement l'idée de nos personnages dans le tissu urbain. De ce fait, nous croyons que cette forme de transposition de la théâtralité dans la ville, dans le temps, dans l'anonymat et dans le spectaculaire, répond au besoin de notre génération d'artistes d'éprouver le réel sous tous ses angles.

L'ensemble de notre travail s'inscrit dans un processus de prise en charge et d'appropriation de quartier par la voie artistique. Cette autonomie artistique recherchée passe par un mode de vie qui se rattache à une pensée collective et à l'autogestion. C'est une forme de résistance locale, c'est notre village d'irréductibles Gaulois que nous avons bâti dans le Centre-Sud. Ce microcosme s'est développé autour de différents projets rassembleurs : l'ouverture de la coopérative Touski en 2003, les projets 'art urbain' du Péristyle Nomade depuis 2006, et quelques communes et coopératives d'habitation qui ont vu le jour dans les dix dernières années (phénomène qui rappelle l'idéologie des communes théâtrales des années soixante-dix au Québec).

Nous utilisons l'imaginaire et la fiction pour mettre en valeur ce quartier. À la base, nous croyons qu'une théâtralité surplombe les villes et que ces dernières offrent des scènes géantes du réel. Tout s'y retrouve : une spatialisation urbaine, une narrativité omniprésente, des personnages. La dramaturgie urbaine, c'est transposer/fragmenter le récit dans ce réel, tout en se soumettant aux rythmes insoumis de la ville, aux trames sonores imprévisibles, aux échanges aléatoires et aux passants qui deviennent des figurants. C'est aussi s'accommoder

de plusieurs formes artistiques (le théâtre devient interdisciplinaire), c'est créer du spectaculaire urbain, mais aussi des manœuvres anonymes. C'est laisser au spectateur la liberté d'être actif dans un processus de décryptage de la fragmentation du récit. C'est aussi accepter que l'œuvre ne soit pas vue dans sa totalité. Car lors d'une manœuvre d'infiltration anonyme, il faut apprendre à en faire le deuil dès que l'œuvre est insérée dans sa niche urbaine, il faut lui dire adieu.

Les friches postindustrielles et les petites ruelles que recèle le Centre-Sud constituent une source d'inspiration attrayante pour les artistes qui y vivent. Des valeurs historiques, architecturales, sociales et poétiques règnent dans ce quartier. Mais ce petit territoire urbain n'est qu'un exemple localisé parmi d'autres quartiers du monde, car c'est le reflet d'une tendance bien ancrée dans notre ère. Cette tendance s'inscrit dans la continuité des pratiques artistiques urbaines et relationnelles développées depuis les quarante dernières années, comme nous l'avons vu dans les chapitres un et deux, et qui s'imposent aujourd'hui de façon incontournable dans nos communautés. Car l'espace public n'est plus seulement le fief des artistes contestataires. Aujourd'hui, différentes institutions encouragent et financent dorénavant ce type d'initiative<sup>89</sup>.

Alors que l'on ressent une surcharge et une saturation de l'espace dans nos villes, alors que ces mêmes espaces manquent de symboles, de points de repère et d'espaces de vie commune, l'infiltration urbaine se propose comme un champ à explorer par les artistes afin de rassembler la communauté. Cette approche ne relève plus de la contestation et du désir d'opérer une rupture avec le pouvoir. C'est notre façon de contribuer à la revalorisation identitaire d'un quartier en faisant tout simplement voir le paysage autrement, en le rendant digne d'intérêt et ce, en travaillant avec des partenaires communautaires et politiques. Mais ce don à la communauté reste paradoxal puisque nous contribuons par le fait même au plan de

---

<sup>89</sup> Pour l'année financière 2009-2010, le Péristyle Nomade se voit octroyé 83 700\$ de subventions, soit 56 400\$ pour la 3<sup>e</sup> édition de l'Écho d'un fleuve et 27 300\$ pour des activités préparatoires de médiation culturelle. Les partenaires sont le Conseil des Arts du Canada, la division culturelle de l'Arrondissement Ville-Marie, la Ville de Montréal (programme montréalais d'action culturelle), Patrimoine Canadien (développement des communautés par le biais des arts), le Conseil des arts de Montréal et la Conférence régionale des élus. Mentionnons également que dans les deux dernières années, le Péristyle Nomade a été invité à donner une douzaine de conférences autant dans des universités que dans des groupes marginaux et anarchistes.

relance économique locale. Et le jour où l'économie battra son plein, il faudra garder en tête que les ateliers d'artistes n'auront plus leur place dans les vieilles usines alors réfectionnées et qu'une migration des artistes sera peut-être incontournable.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Dans le bulletin de l'arrondissement de Ville-Marie (printemps 2011), on annonce qu' « un investissement de près de 12 M\$ permettra un réaménagement majeur de la rue Ontario Est, entre l'avenue De Lorimier et la rue du Have comprenant, entre autres, un nouvel éclairage, des trottoirs plus larges et des arbres. »

## APPENDICE A

### LA FICTION MIDA

#### Avant-propos

Les informations qui suivent ont été rassemblées par l'Archéologue. Au meilleur des connaissances de la *Binkerton inc.*, c'est le premier chercheur à avoir considéré les Marguerites comme des personnalités parallèles évoluant dans des univers distincts.

Après avoir émis une théorie hautement controversée sur la nature extra-temporelle de la petite Marguerite-Ida Roland (voir M-I 6), l'Archéologue a poursuivi dans la même veine et s'est attaqué aux barrières spatiales qui séparaient les différentes figures margueritiennes.

Se considérant déjà renié par la communauté scientifique, il publia une théorie plus farfelue encore que la précédente, selon laquelle chaque Marguerite-Ida existerait simultanément dans une réalité qui lui est propre. Par quelque hasard spatio-temporel unique, toutes ces réalités se chevaucheraient dans le quartier Centre-Sud de Montréal et « au son des violons célestes, les Marguerites (sic) s'entrechoquent dans une cacophonie d'existences, elles-mêmes inconscientes de leur propre multitude. »<sup>91</sup>

Cette vision poétique – si peu scientifique dans son langage – ne fit rien pour aider la réputation de l'Archéologue. Si l'on ajoute à cela une situation financière désastreuse, une famille ravagée par la grippe plasmique et une santé mentale précaire, nous comprenons que le pauvre homme n'avait certes pas le vent dans le dos.

---

<sup>91</sup> Ces mots, comme le contenu des pages suivantes, sont tirés d'une véritable encyclopédie de Marguerite-Ida, écrite par l'Archéologue et rassemblée dans une demi-douzaine de cartables, dont la *Binkerton Inc.* a récemment fait l'acquisition.

Il poursuivit néanmoins son œuvre et consigna avec précision les détails entourant chaque facette du mythe Ida. Partant des multiples interprétations, rumeurs et témoignages qu'il avait rassemblés, il dégagait six figures margueritiennes majeures. Il entreprit d'étudier les liens et les différences entre chacune de ces six figures fondatrices et leurs variantes secondaires.

Voici quelques extraits de son travail.

## **1. Lieux et espaces**

Les Marguerites majeures évoluent dans des situations et des réalités très différentes. Cependant, il est intéressant de constater que certains lieux sont associés à plus d'une Marguerite, ce qui laisse croire que ces femmes – qui vivent dans des univers distincts – se rejoignent pourtant en certains points du temps et de l'espace.

### **1.1 Les ruelles**

Chacune des six figures majeures évolue dans une ou plusieurs ruelles, toujours pour des raisons différentes. Nous disons que l'une y est peut-être morte violée, une autre s'y prostitue, une troisième les utilise pour vendre ses livres clandestins...<sup>92</sup>

Pourquoi Marguerite-Ida est-elle si souvent associée à une ruelle ? Qu'elle y meurt ou qu'elle y vive, qu'elle soit outil de réconfort ou source d'inspiration, nous la présentons toujours comme une fille des coins sombres. Certains habitants de la rue Larivière disent même qu'on aurait retrouvé une Marguerite préhistorique congelée dans une ruelle proche. Déposée là par le passage des glaciers, quelques dizaines de milliers d'années plus tôt, elle serait la sosie exacte (quoique barbue) de la Marguerite-Ida disparue en 1931.

---

<sup>92</sup> La *Binkerton Inc.* a récemment appris qu'un groupe d'artistes du Centre-Sud de Montréal s'intéresse au mythe Ida et prépare un événement à ce sujet, en utilisant activement les ruelles du quartier. Nos experts évaluent présentement la dangerosité de ce groupe.

## 1.2 Les usines

Les usines et le monde industriel en général semblent également être des symboles très importants du mythe Ida. Parfois travailleuse dans une usine de textiles ou travailleuse du sexe, parfois gourou des masses ouvrières ou auteure de « littérature des classes d'en bas », <sup>93</sup> Marguerite-Ida est indissociable de la réalité ouvrière de Montréal.

Certaines interprétations de Marguerite frôlent de près le mythe de la femme-machine <sup>94</sup>. Sur le mur d'une usine désaffectée près de la voie ferrée, un graffiti des années 60 – signé MIDA – montre un corps de femme tordu, ses articulations remplacées par des rouages rouillés.

Pour certains, l'île de Montréal elle-même serait un immense corps-ville endormi, une machine socio-industrielle aux rouages obscurs, nourrissant puis dévorant ses millions d'habitants. Son visage – endormi sous l'eau – serait celui de Marguerite-Ida... Nous comprenons que personne ne les prenne au sérieux.

## 1.3 L'imaginaire collectif

Il va sans dire que l'imaginaire collectif s'est enflammé autour du personnage de Marguerite-Ida. Des chercheurs de toutes sortes ont poursuivi le mythe Ida durant tant d'années et l'ont abreuvé de tant d'interprétations qu'ils sont eux-mêmes devenus l'objet de rumeurs loufoques.

L'une des histoires les plus intéressantes à leur sujet parle d'un lieu insaisissable, changeant, une sorte de taverne sacrée où se rassembleraient tous ceux qui échouent à

---

<sup>93</sup> Ida, Marguerite, *Femmes trouées* (extrait de l'avant-propos), édition à compte d'auteur, 67 pages, 1928

<sup>94</sup> Voir surtout *M-Ida 2*

comprendre Marguerite-Ida. Son emplacement et sa description varient selon les témoins<sup>95</sup> – déjà peu nombreux –, mais la formule *In memoriam* est souvent employée pour le décrire.

Est-ce une taverne clandestine remplie de poivrots divaguants ? Un temple secret creusé dans les profondeurs de la ville, érigé à la gloire de Marguerite-Ida ? Un lieu de passage où les Marguerites elles-mêmes se rassemblent ? Une bulle hors du temps où les souvenirs et les rumeurs du quartier s'agglomèrent, durcissent et s'encroûtent, devenant matière ? La taverne elle-même est-elle une autre Marguerite-Ida ?

#### 1.4 Autres lieux

Finalement, d'autres lieux ont souvent été associés au mythe Ida. Nous disons souvent, par exemple, qu'elle apprécie les toits et la vue élevée qu'ils offrent sur la fourmilière montréalaise.

Nous racontons aussi que les silhouettes d'escaliers zigzaguant sur la façade obscure d'un bâtiment lui procurent une émotion étrange, comme un souvenir triste et insaisissable. Peut-être la Marguerite originelle connut-elle une mort atroce ou tragique dans un escalier de métal, et peut-être le souvenir de sa mort hante-t-il inconsciemment toutes les Marguerites suivantes...

## 2. Mythes

### 2.1 M.I. 1: aka « la petite fille de la révolution industrielle »

Marguerite-Ida est née en 1898 dans le Faubourg à M'lasse. Disparue en 1931 dans des circonstances mystérieuses, **la petite-fille de la révolution industrielle** est issue de la descendance des Patriotes. Elle est devenue l'icône même de son époque, une femme prête à tout pour que la roue du monde tourne mieux. De multiples récits décrivent sa détermination,

---

<sup>95</sup> L'identité des témoins ci-haut cités demeure inconnue de nos agents, mais cette information nous apparaît indispensable à la pleine compréhension du mythe Ida. Qui a vu cet espace *In memoriam* ? À quel moment ? Dans quelles circonstances ? Autrement dit, quelle est l'origine de ces rumeurs ?



sa sagesse et sa fougue. Nous disons qu'elle aurait éveillé les espoirs et les idéaux de ses concitoyens brisés par le joug industriel.

Prisonnière à la fois du souvenir qu'elle a laissé et du mythe qu'elle représente, elle est la vision pétrifiée d'une époque révolue, perdue dans le passé. De nombreux chercheurs, historiens, archéologues, journalistes, scientifiques et ouvriers se sont intéressés à elle et plusieurs semblent encore la chercher.

Sa disparition a donné lieu aux spéculations les plus absurdes et le mythe a pris des proportions épiques au fil des générations, mais la véritable Marguerite-Ida est peut-être morte au fond d'une ruelle, victime d'un crime atroce et banal...

Certains supposent qu'on la recherche pour s'assurer qu'elle n'est plus de ce monde. D'ailleurs, une plaisanterie raconte que certains chercheurs seraient plus heureux de trouver une statue de Marguerite-Ida que M-I elle-même.

## **2.2 M.I. 2: aka « la petite pute de la révolution industrielle »**

Nous ne connaissons pas la date de naissance de Marguerite, mais nous savons qu'elle a disparu au cours de l'année 1931. Nous savons qu'elle est née dans le quartier Centre-Sud, d'une famille ouvrière, peut-être de descendance irlandaise.

Elle semble avoir été elle-même ouvrière dans une usine de textile le jour, travailleuse du sexe la nuit. Pour sa famille et pour la plupart des gens, elle était insaisissable. Seules sa sœur aînée Nicole-Ida et son amie *Sweet Suzy* - elle aussi travailleuse du sexe, amoureuse de tango - connaissaient son double emploi.

En pleine révolution industrielle, elle était elle-même une véritable machine infatigable, tournant à la vitesse d'une vie double, se perdant à même la vitesse urbaine, disparaissant, un jour, avalée par la ville. Plusieurs chercheurs ont vu dans sa vie et dans sa

disparition la marque d'une grande faiblesse, l'appelant sans gêne **la petite pute de la révolution industrielle**.

Mais en réalité, ce n'est pas tant ce qu'elle a fait que la façon dont elle l'a fait qui soit important. Ainsi, retrouver Marguerite-Ida nous permettrait de redécouvrir l'histoire sexuelle et ouvrière du quartier Centre-Sud. Il deviendrait possible d'étudier l'impact de la mécanisation industrielle sur le corps de la femme et sa place dans la structure socio-sexuelle de l'époque.

### 3. Vénération

#### 3.1 M.I. 3: aka « la petite idéaliste de la révolution spirituelle »

Marguerite-Ida n'a probablement jamais existé. Alors que de nombreux habitants du quartier sont prêts à jurer qu'une femme de ce nom disparut sans laisser de traces en 1931, il semblerait en fait que tout un groupe de personnes soit disparu cette année-là, principalement des ouvriers et ouvrières du quartier.

Dans les lettres récupérées auprès de leurs familles, nous avons pu constater que tous, sans exception, faisaient référence à une certaine Marguerite-Ida. Plusieurs racontent que M-I aurait suivi l'enseignement d'un grand maître grec sur le Mont Ida, un certain Zalmexis. Il aurait semble-t-il traversé les époques, disparaissant pour réapparaissant des années plus tard. Plusieurs croyaient en son immortalité, mais nous disons que seule M-I le comprenait vraiment.

Elle-même fut taxée de psychagogue, de manipulatrice sectaire et de **petite idéaliste de la révolution spirituelle**. Mais, si elle a existé et a en effet manipulé les esprits et les désirs de ses concitoyens, n'était-ce pas pour les guider, malgré eux, vers un bonheur auquel ils n'osaient croire ? Il est clair, en tout cas, qu'on la considérait comme une femme au grand coeur, animée de nobles idéaux.

Une autre question s'impose à l'esprit de plusieurs: pourquoi des centaines de gens cherchent-ils à comprendre une femme qui n'a peut-être jamais existé ? Peut-être pour se trouver eux-mêmes ?

### 3.2 MI 4: aka « la petite génie de la révolution scientifique »

Même si plusieurs nient son existence, il est presque impossible que Marguerite-Ida n'ait pas existé. La majorité des témoignages situent sa naissance entre les années 1898 et 1902 et sa disparition, volontaire ou non, en 1931. Nous la décrivons souvent comme une femme passionnée et passionnante, rêveuse, idéaliste et débordante d'imagination. Elle était, semble-t-il, bien connue dans le quartier Centre-Sud, tant pour sa générosité et son audace que pour ses crises de colère surprenantes.

Nous disons qu'elle passait son temps à inventer des objets et des concepts pour permettre à l'humanité de vivre mieux. Elle aurait surtout travaillé avec un certain Hector von Shnapennhausen, généralement considéré comme un fou par la communauté scientifique. Sa relation avec lui a jeté un doute sur la crédibilité de **la petite génie de la révolution scientifique**. Leur disparition commune, en 1931, n'a pas arrangé les choses.

Cependant, nous gardons de nombreuses traces de son passage dans les notes de ses étudiants. En effet, il semble que les années précédant sa disparition ait été marquées par la fondation de l'Institut MIDA, une académie des sciences libres où M-I partageait ses talents et ses connaissances, en compagnie d'une dizaine d'autres penseurs dénigrés par l'opinion scientifique.

Certains racontent que le gouvernement les aurait fait disparaître pour se débarrasser de certaines découvertes fâcheuses dont nous ignorons tout.

#### 4. Réutilisation du mythe

##### 4.1 M.I. 5: aka « la petite rebelle de la révolution industrielle »

Plusieurs ont tenté de démontrer l'existence ou l'inexistence de Marguerite-Ida. En fait, ils ont tous raison et ils se sont tous trompés: M-Ida n'est que l'un des nombreux pseudonymes de Julia Charton, une écrivaine controversée originaire du Centre-Sud de Montréal. Née en 1904 et disparue en 1994, elle aurait participé à de nombreuses révolutions armées au fil du 20<sup>e</sup> siècle, toujours dans l'anonymat le plus complet et soutenue financièrement par la vente de ses livres. Elle aurait, semble-t-il, plusieurs lieux de résidence.

Les chercheurs ont émis une hypothèse selon laquelle Julia Charton, connaissant bien les légendes entourant Marguerite-Ida, aurait choisi ce pseudonyme en prévoyant disparaître un jour comme la véritable M-I. Outre cette fin commune, elle partageait aussi son côté fonceur, son courage et son idéalisme. Elle aurait fait le sacrifice ultime, choisissant de s'exposer à la violence du monde pour que d'autres n'aient pas à en souffrir.

La vie de **la petite rebelle de la révolution industrielle** ne fut que combat, mais nul ne sait avec précision comment elle se termina. Fut-elle tuée, forte jusqu'au dernier souffle, ou a-t-elle abandonné ses rêves et perdu ses batailles ? Et si Julia Charton n'était qu'un mythe, au même titre que son *alter ego* Marguerite-Ida ?

##### 4.2 M.I. 6: aka « la petite-fille de la révolution numérique »

L'Archéologue, un chercheur excentrique bien connu dans le Centre-Sud, a découvert qu'une fillette de dix ans prénommée Marguerite-Ida habite présentement le quartier. Il semble qu'elle possède la capacité de guérir ou d'infliger la maladie à ses congénères. Elle ne contrôle que très relativement ses pouvoirs, mais son entourage la décrit comme une fillette surprenante, voire inquiétante, dont les paroles ne correspondent pas à une enfant de son âge.

Depuis peu, elle fait des cauchemars. En fait, elle rêve aux autres M-I... Elle est leur mémoire, mais elle ne le comprend pas et ces rêves la troublent énormément. Elle se réveille en pleine nuit pour écrire durant des heures, sans s'arrêter.

Sa mère adoptive s'appelle Ingrid Roland. Elle a 30 ans. Un visiteur venu du futur lui a semble-t-il confié la garde de la petite M-I. Elle raconte à tous vents qu'elle a baptisé ainsi son enfant en hommage à la Marguerite-Ida des légendes, mais ce serait en réalité ce visiteur impromptu qui lui aurait demandé de la baptiser ainsi.

D'après les théories farfelues de l'Archéologue, la Marguerite originelle, disparue en 1931, se serait en fait déplacée dans le futur où elle aurait eu un enfant avec un homme au nom inconnu. Après sa naissance, cet homme aurait reculé dans le temps - jusqu'en 2000 - pour confier la garde de leur enfant à Ingrid Roland. Cette petite M-I aurait plus tard donné naissance à son propre père, qui aurait rencontré la Marguerite originelle, etc.

Ainsi, **la petite-fille de la révolution numérique** serait coincée dans une boucle temporelle infinie.

## 5. Les personnages secondaires

### 5.1 L'animateur de télévision téléportable

Considéré au départ comme une simple rumeur, l'animateur de télévision téléportable existe vraiment. Nous avons cru tout d'abord qu'il était l'un des chercheurs perdus de l'*In Memoriam*, mais il semble en fait que la taverne sacrée soit son terrain de jeu, son territoire de prédilection.

Par l'entremise d'une technologie avancée (*steampunk*), lui et son caméraman peuvent capter et retransmettre, en direct, des images tirées de plusieurs dimensions différentes. Ainsi, il est le seul qui puisse entrer en contact à volonté avec toutes les Marguerite-Ida.

S'il souhaitait les aider, il pourrait les libérer de leur multitude incohérente et les réunir en une seule et même femme. C'est du moins ce que soutient l'Archéologue, précisant que l'animateur ne souhaite surtout pas les aider, lui qui a construit son succès sur la fracture de leur existence.

Il anime donc une émission de télé réalité extratemporelle, qu'il projette en direct dans l'espace *In Memoriam* depuis plusieurs années. Lui-même n'y met pas souvent les pieds, incapable de supporter longtemps la nostalgie morose de son public. Cependant, il est prêt à tout pour satisfaire leurs appétits voyeurs.

C'est un homme vicieux et hypocrite, qui accueille les gens à bras ouverts afin de mieux les tromper. Il a la possibilité de se téléporter à volonté, lui permettant d'échapper aux situations désagréables et de traquer les M-I, peu importe où elles sont.

## 5.2 Les journalistes exaltés

Des experts ont estimé que près de 12 500 personnes avaient consacré leur vie à la compréhension du mythe Ida, un chiffre aberrant lorsque l'on constate qu'ils ont tous échoué (ou presque) dans leur quête de savoir.

Plusieurs ont abouti dans la taverne sacrée de l'*In Memoriam*, festoyant tristement leur échec. Les plus célèbres sont sans doute les jumeaux de la *Binkerton Inc.*, deux journalistes-enquêteurs déçus qui ont quitté leur emploi dans la grande firme de collecte de renseignements pour suivre leur propre voie. Ils ont consacré leur vie au mythe Ida mais, comme tant d'autres, ils ont échoué et ils errent maintenant aux alentours de la taverne.

Nous les voyons souvent accoudés au bar, tristes et amorphes, attentifs seulement aux hurlements des barmaids exorcisées et à l'émission de télé réalité des M-I, projetée en direct sur les murs. De temps à autre, ils semblent retrouver leur énergie, se mettent à commenter les

projections, puis les gens qui les entourent, s'animant de plus en plus, prenant des notes de plus en plus frénétiques dans leur petit calepin usé. Ils finissent toujours par se précipiter dans la ruelle des Marguerites, encore une fois persuadés d'avoir trouvé la clé manquante du mythe Ida.

Mais chaque fois, ils reviennent les mains vides et s'assoient lourdement au bar, sombrant dans une nouvelle phase de morosité. Nul ne sait depuis quand ils sont là, mais il est clair qu'ils y seront encore longtemps.

### 5.3 Les *barmaids* historiennes pleureuses

La taverne sacrée de l'*In Memoriam* est tenue par barmaids en larmes qui pleurent sans cesse la disparition de Marguerite-Ida et qui s'exorcisent l'une l'autre à intervalles irréguliers.

Ces deux femmes d'origine japonaise étaient autrefois de grandes historiennes jouissant d'une renommée internationale. Elles voyageaient partout et publiaient de nombreux articles. Nous disons que le personnage d'Indiana Jones fut inspiré par la vie de ces femmes exceptionnelles. Cependant, comme tant d'autres, elles ont tout abandonné pour se consacrer à retrouver Marguerite-Ida... et elles ont échoué, elles aussi.

Peut-être par compassion ou simplement pour tuer l'ennui, ces historiennes déchues ont repris la taverne des mains du précédent propriétaire. Elles semblent avoir passé un accord avec l'animateur téléportable pour lui permettre de projeter sur les murs, en tout temps, son émission de télé réalité. Les deux femmes restent très discrètes sur la nature de cet accord. Le degré d'intimidation exercé par l'animateur est incertain.

Elles ont repris la gérance de la taverne sacrée depuis de nombreuses années et, chaque jour de chacune de ces années, elles ont pleuré pour M-I et se sont exorcisées mutuellement.

Ces rituels d'exorcisme sont un spectacle très particulier, voire troublant, mais il est difficile de dire pourquoi elles hurlent ces litanies décousues : souhaitent-elles chasser les démons de Marguerite et l'aider à trouver son chemin... ou tentent-elles de chasser Marguerite-Ida ?

#### 5.4 Autres figures secondaires

**Ingrid Roland** : mère adoptive de la petite Marguerite-Ida<sup>96</sup>. Une femme généreuse, mais d'une grande nervosité. Née dans le quartier St-Henri, à Montréal, elle aurait migré vers le Centre-Sud à l'âge de 16 ans, fuyant une vie familiale dysfonctionnelle. Elle affirme qu'un visiteur de l'avenir lui aurait confié la garde d'une petite fille quelques années plus tard, peu après la mort de son propre enfant.

**Le visiteur du futur** : père supposée de la petite Marguerite-Ida. S'il a un nom, seule Ingrid Roland le connaît. Elle affirme avoir oublié et la fillette elle-même n'a aucun souvenir de cet homme. Il serait venu de l'avenir et serait le fils de sa propre fille, adoptée par madame Roland.

**Sweet Suzy** : prostituée amoureuse de tango, collègue de travail de Marguerite<sup>97</sup>. La musique et la danse étaient pour elle des échappatoires infaillibles face à la laideur du monde. Elle aurait été l'une des meilleures amies de Marguerite et l'une des meilleures prostituées du quartier.

**Bill Bédard** : garde du corps des filles de la rue, il était particulièrement attaché à Marguerite la prostituée, mais les détails demeurent inconnus. Travaillait-elle pour un proxénète qui aurait assigné Bill à la protection des filles, ou avait-elle elle-même engagé un

---

<sup>96</sup> Voir *M-Ida* 6.

<sup>97</sup> Voir *M-Ida* 2.



garde du corps ? Les témoignages divergent quant à son véritable nom, qui varie entre Bédard, Bouchard et Rivard.

**Hector von Shnapennhausen** : fils d'immigrants hongrois, passionné de science et de technologie. À en croire ses notes, il aurait travaillé à de nombreuses reprises avec Marguerite-Ida,<sup>98</sup> fasciné par sa sensibilité et son intelligence. Nous savons peu de choses sur lui, si ce n'est qu'il était un inventeur prolifique et qu'il a disparu, lui aussi, au cours de l'année 1931.

**Les Margueritiens** : certains ont émis l'hypothèse que l'ensemble du mythe Ida serait le fruit d'un groupe de philosophes anarchistes, un canular aux dimensions épiques s'étendant sur de nombreuses générations. L'objectif : introduire de faux génies dans le fil de l'Histoire afin de stimuler la pensée humaine et d'enrichir l'imaginaire collectif.

**Les pseudonymes de Julia Charton** : l'écrivaine aurait publié des ouvrages signés d'une vingtaine de pseudonymes différents. Judith Charles était historienne et autobiographe, Jasmine C. fut auteure de littérature érotique dans les années soixante, J.C. Deadeye écrivait des romans policiers, etc. Marguerite-Ida était la voix de la rue, l'auteure de récits ouvriers poignants et tragiques...

---

<sup>98</sup> Voir *M-Ida* 4

## APPENDICE B

### CARTE DU PARCOURS

# Parcours Dédale et Fiction

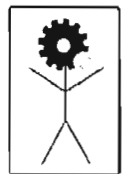
## L'ÉCHO D'UN FLEUVE 2010



Chevreuril  
Geneviève L. Blais / Catherine Léger



3D Screen Tests  
Steve Giasson



Cité-Myst  
Nicolas Rochette

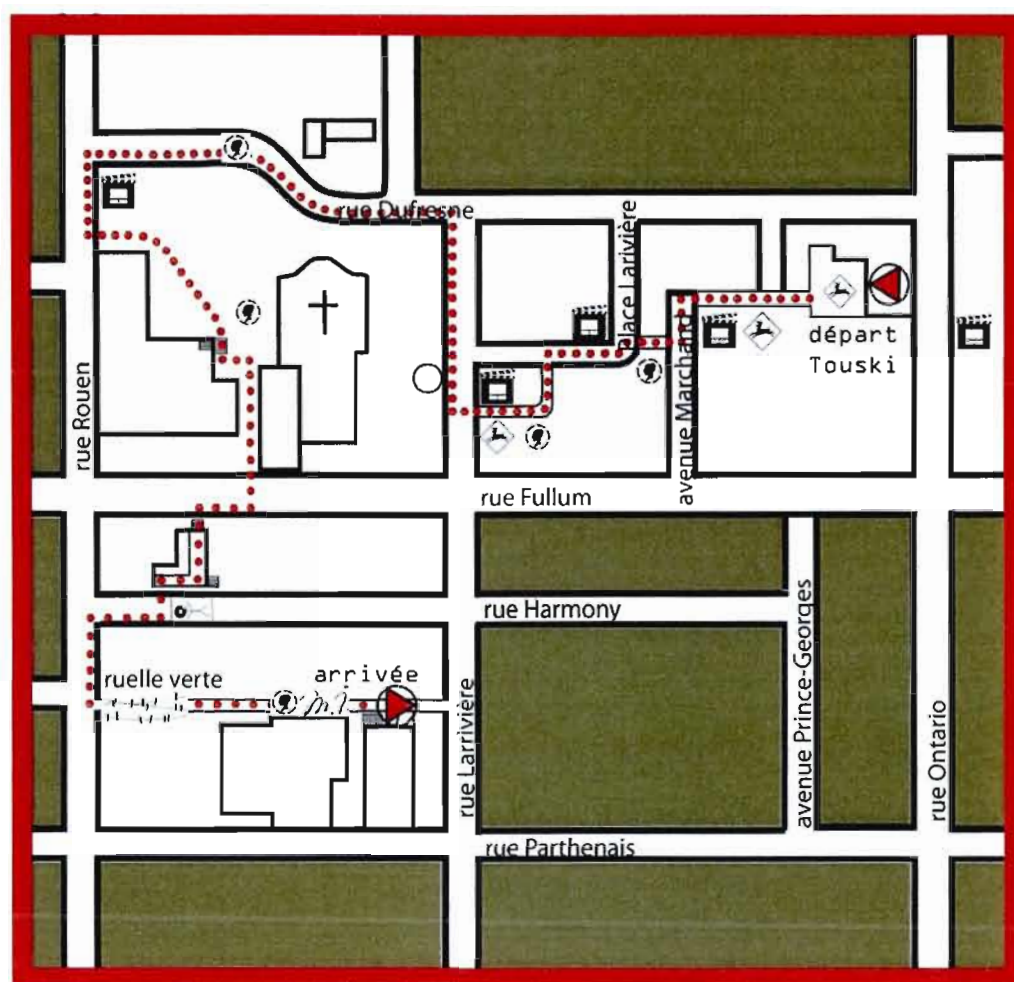


Az-zahr et I-déation  
Élise Hardy



Anomalies Synthétiques  
Catherine Lalonde

[www.peristylenomade.org](http://www.peristylenomade.org)



B.2 Carte du parcours : verso

## **APPENDICE C**

### **OUTILS D'INFILTRATION**

[illegible]

### C.1 Marguerite-Ida sur le Web





## C.2 Avis de recherche no 1











C.5 Étampes

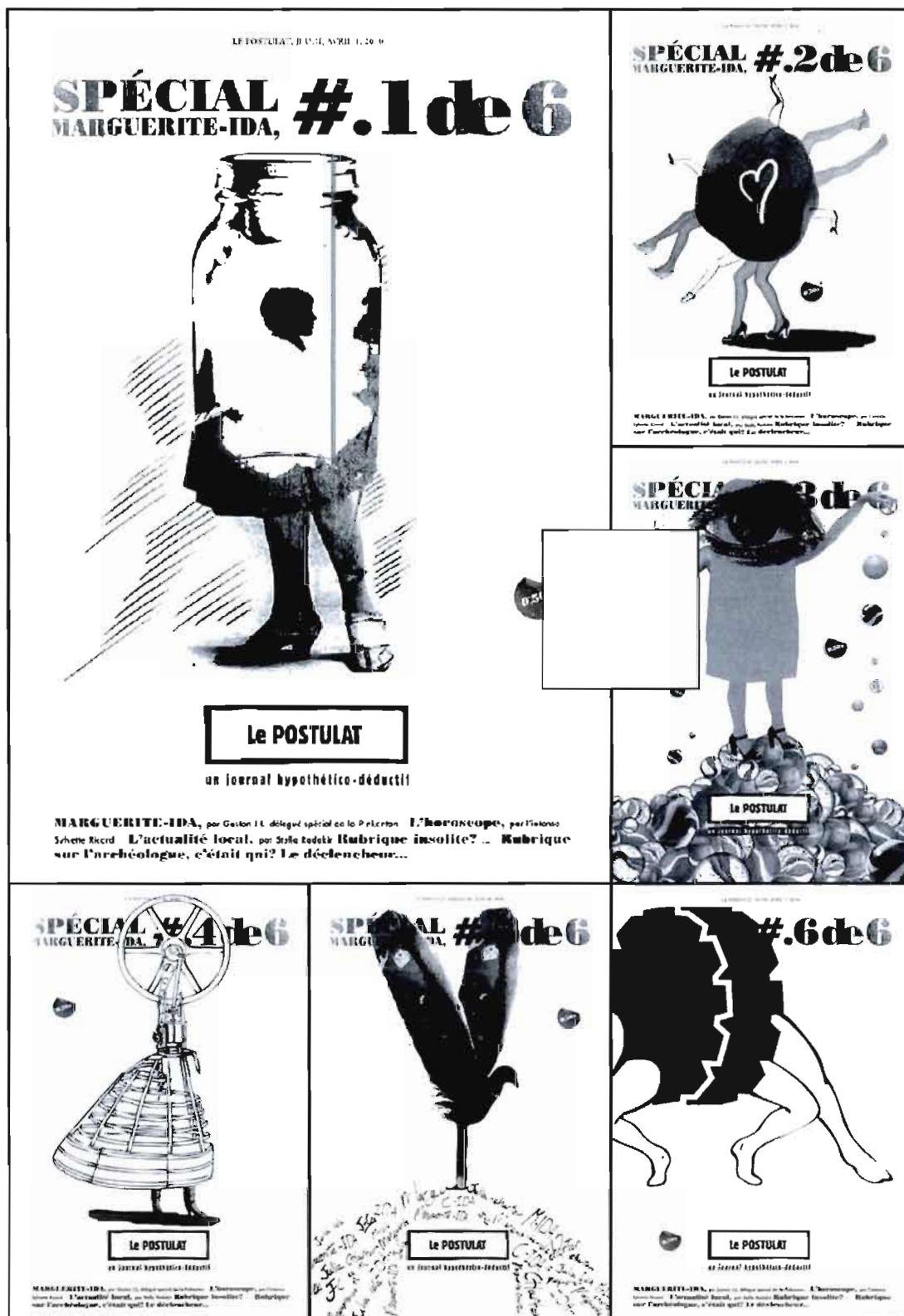


C.6 Messages personnalisés sur des signets de carton recyclé

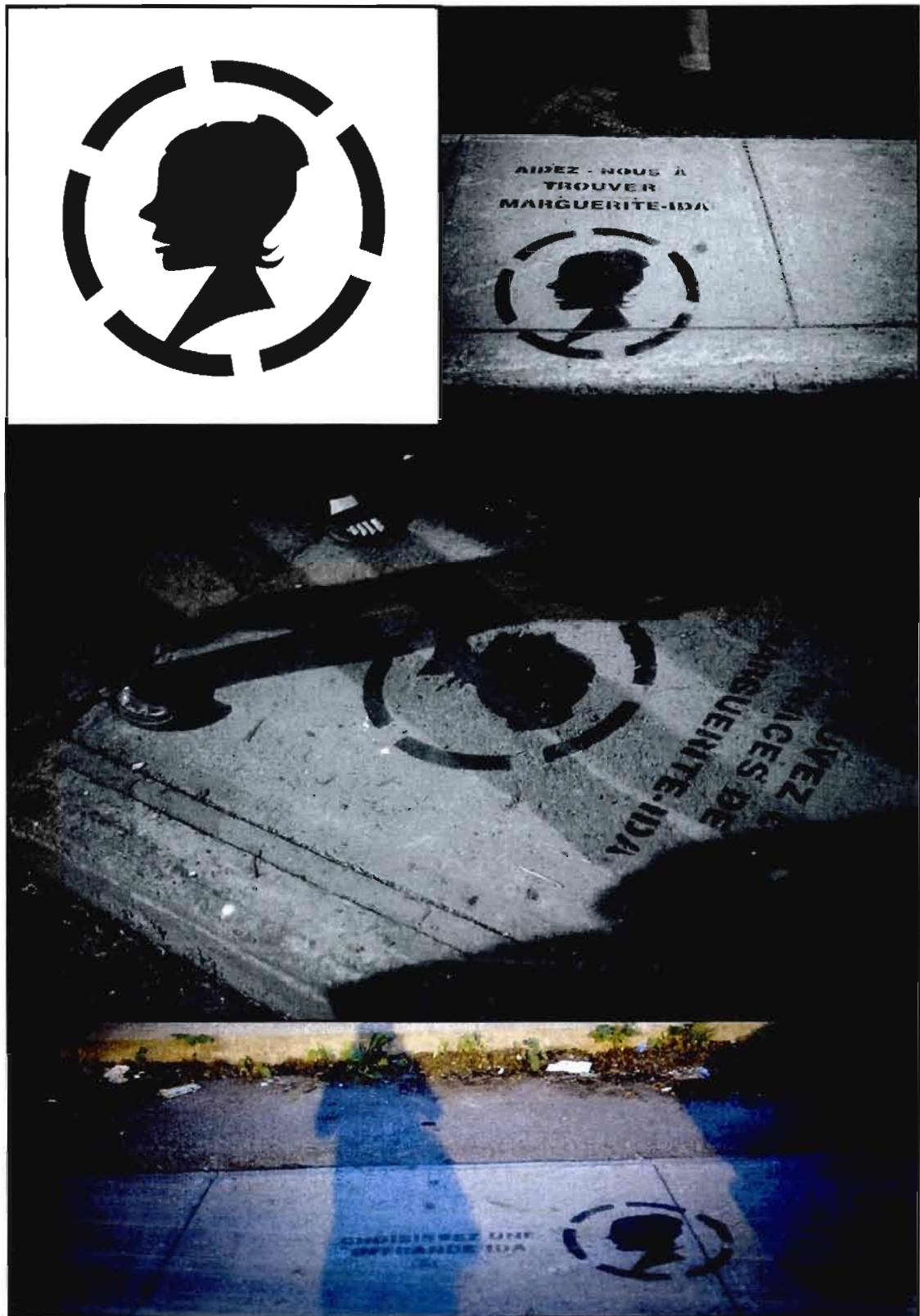




C.7 Affiches trouées



C.8 Impression de six éditions de journaux



C.9 Pochoirs sur le bitume

## BIBLIOGRAPHIE

### Art sociologique & relationnel

- Ardenne, Paul, Pascal Beausse et Laurent Goumarre. 1999. *Pratiques contemporaines : L'art comme expérience*. Paris: Dis voir, 122 p.
- Ardenne, Paul. 2002. *Un art contextuel*. Paris: Flammarion, 254 p.
- Bourriaud, Nicolas. 1998. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du Réel, 123 p.
- Fischer, Hervé. 1977. *Théorie de l'art sociologique*. Tournai: Casterman, 199 p.
- . 1974. *Arts et communications marginale*. Paris: Balland, 243 p.
- Forest, Fred. 1988. *À la recherche de Julia Margaret Cameron*. Nice: Fred Forest Z'éditions, 108 p.

### Infiltrations artistiques

- Borasi, Giovanna et Nirko Zardini. (sous la dir.). 2008. *Actions: Comment s'approprier la ville*. Montréal: Centre Canadien d'Architecture SUN, 263 p.
- Charest, Ghislaine, Francine Desmeules, et al. 1993. *Infiltration*. Montréal : Dare-Dare, Dazibao, La Centrale, Skol, 32 p.
- Fraser, Marie (sous la dir.). 2008. *La demeure*. Montréal : OPTICA, 115 p.
- Gougeon, Diane, Marie Fraser et Marie Perrault (sous la dir.). 1999. *Sur l'expérience de la ville. Interventions en milieu urbain*. Montréal : OPTICA, 180 p.
- Loubier, Patrice et Anne-Marie Ninacs (sous la dir.). 2001. *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*. Montréal : Centre des arts actuels SKOL, 243 p.
- Masboungi, Ariella (dir. publ.). 2004. *Penser la ville par l'art contemporain*. Paris : Éditions de la Villette, 111 p.
- Saint-Gelais, Thérèse (sous la dir.). 2008. *L'indécidable – écarts et déplacements de l'art actuel*. Montréal: Esse, 278 p.



Urlberger, Andrea. 2003. *Parcours artistiques et virtualités urbaines*. Paris: L'Harmattan, 224 p.

### **Performance et pratique théâtrale expérimentale**

Atsuo, Yamato, Ming Tiampo et Florence de Méredieu. 2002. *Gutai : moments de destructions, moments de Beauté*. Paris: Blusson, 95 p.

Bablet, Guy. 1963. « La remise en question du lieu théâtral au 20<sup>è</sup> siècle », In *Le lieu théâtral dans la société moderne*. Paris: CNRS, p.13-25.

Diserens, Corinne. 1998. *Trisha Brown danse, précis de liberté*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux (Musées de Marseille), 157 p.

Gaber, Floriane. 2009. *Quarante ans d'arts de la rue*. Paris : Éditions Ici & là, 187 p.

Goldberg, RoseLee. 2001. *La performance: du futurisme à nos jours*. Paris: Thames & Hudson, 232 p.

Sioui Durand, Guy. 2001. « L'indiscipline : essai sur deux zones fluides de l'interdisciplinarité en art ». In *Penser l'indiscipline : recherches interdisciplinaires en art contemporain*, sous la dir. de Lynn Hughes et Marie-Josée Lafortune. Montréal : OPTICA, p. 53-71.

Sullivan, Françoise. 1981. *Françoise Sullivan, Rétrospective*. Québec: ministère des Affaires culturelles, 101 p.

Kaprow, Allan. 1966. *Assemblage, environments & happenings*. New York : H.N. Abrams 341 p.

Madral, Philippe. 1969. *Le théâtre hors les murs*. Paris : Éditions du Seuil, 255 p.

Meneghello, Sarah. 1999. *Le théâtre d'appartement: un théâtre de crise*. Paris : L'Harmattan, 205 p.

### **Ville et territoire urbain**

Gracq, Julien. 1985. *La forme d'une ville*. Paris : José Corti, 213 p.

Paquot, Thierry et Marcel Roncayolo (sous la dir.). 1992. *Villes & civilisation urbaine XVIIIe-XXe siècle*. Paris : Larousse, 687 p.

### **Ouvrages généraux**

- Pavis, Patrice. 1996 [1980]. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod, 447 p.
- Sallé, Bernard. 1990. *Histoire du Théâtre*. Paris : Librairie Théâtrale, 318 p.
- Waresquiel, Emmanuel de (dir.). 2004. *Le siècle rebelle: dictionnaire de la contestation au XXe siècle*. Paris, Larousse, 1038 p.

### **Autres**

- Bourassa, André-G. et Gilles Lapointe (sous la dir.). 1990. *Refus global et autres écrits : essais*. Montréal : L'Hexagone, 301 p.
- Debord, Guy. 1967. *La société du spectacle*. Paris : Buchet/Chastel, 175 p.

### **Périodiques (articles et colloques)**

- Côté, Nathalie. 2007. « Faire de l'art en public ». *Inter: art actuel*, no 96 (printemps), p. 67-69.
- Deckler, Thorsten et Shivan-Wen Chu. 1998. « Paysages urbains en transition ». *Inter: art actuel*, no 72, p. 8-11.
- Formis, Barbara. 2007-2008. « Ça marche! Pratiques déambulatoires et expérience ordinaire ». *Art press2 : Performances contemporaines*, no 7 (novembre-janvier), p. 38-47.
- König, Kasper (conférencier). 1995. « Créer l'espace au lieu de l'occuper ». In *Artiste dans la ville: une nouvelle place pour l'art dans la cité*. Actes du colloque organisé par le Centre Européen d'actions artistiques contemporaines, Strasbourg, p. 45-47.
- Loubier, Patrice. 2005. « Par hasard et en passant ». *Esse, Dérives II*, no 55 (automne), p.26-31.
- Mongin, Olivier, Hanru Hou, Yannis Tsiomis et Emmanuel Wallon (conférenciers). 2005. « Mise en scène et espace public ». In *Mise en scène du monde*. Colloque international de Rennes, p. 263- 306. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- Paquet, Suzanne. 2005. « Le mesure du territoire ». *Esse, Dérives II*, no 55 (automne), p. 4-9.
- Paré, André-Louis. 2003. « L'art contextuel. Un entretien avec Paul Ardenne ». *Esse*, no 49, (automne), p. 40-47.



- Pelletier, Louise. 2006. « Architecture of Events: Reconfiguring the City » dans *Threshold 31*. Boston : Massachusetts Institute of Technology, p. 44-51.
- Perez-Gomez, Alberto. 1990. « L'urbanisme contemporain et la contextualité ». In *ARQ 56* (août). Montréal. p. 32-5.
- Pignon-Ernest, Ernest (conférencier). 1995. « Un artiste dans la Ville ». In *Artiste dans la ville: une nouvelle place pour l'art dans la cité*. Actes du colloque organisé par le Centre Européen d'actions artistiques contemporaines, Strasbourg, p. 15-16.
- Rhéaume, Julie. 2008. « Maux urbains, mots de l'âme ». *Inter: art actuel*, no 98 (hiver), p. 64-65.
- Reeves, Nicolas. 1998. « Villes intégrales, cités différentielles ». *Inter: art actuel*, no 72, p. 2-7.
- Solander, Carl. 2005. "Placing Virtuality: Flash Mobs, Electronic Disturbance, and the War of the Worlds" dans *Thresholds 29: Inversions*. Boston: Massachusetts Institute of Technology, p. 11-15.
- Soulier, Émile. 2007-2008. « Histoire(s) de la performance ». *Art press2*, no 7 (novembre-janvier), p. 30-37

#### **Documents numériques :**

- Catastrophe Orchestra and Arts Collective. 2007. "What then, is steampunk?". *SteamPunk Magazine*, no 1, p. 4-5, ([www.steampunkmagazine.com](http://www.steampunkmagazine.com))
- Cloutier, Raymond. 1979. « Le Grand Cirque ordinaire : réflexions sur une expérience ». *Études françaises*, vol. 15, no 1-2, 1979, p. 187-193, <http://id.erudit.org/iderudit/036688ar>
- Jacob, Louis. 2005. « Spectacles spécifiques : critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain ». *Sociologie et sociétés*, vol. 37, numéro 1, printemps 2005, p. 125-150, <http://id.erudit.org/iderudit/012280ar>
- Jacob, Louis et Blanche Le Bihan (Sous la dir.). 2008. « La médiation culturelle : enjeux, dispositifs et pratiques ». *Lien social et Politiques*, no 60 (automne), p. 5-10, <http://id.erudit.org/iderudit/019441ar>
- Théâtre Zoopsie. 1985. « Notre plus grand mérite : être obstinés ». *Jeu : revue de théâtre*, no 36, p. 209-211, <http://id.erudit.org/iderudit/27428ac>

#### **Documents audio-visuels**

Maciunas, George (comp.). 2003. *Flux Film Anthology*. Paris: Re:Voir video, Anthology Film Archives. Vidéocassette VHS, 120 min. son, couleur avec séquences n&b. Livret d'accompagnement, 43 p.

Sandrez, Géry (réal.). 2006. *Esthétiques des arts de la rue*, collection Images de la création hors les murs. Une production HorsLesMurs, dans le cadre du Temps des arts de la rue. DVD.

### Sites internet

Actions : comment s'appropri��r la ville	<a href="http://www.cca-actions.org">www.cca-actions.org</a>
Christina Kubisch	<a href="http://www.christinakubisch.de">www.christinakubisch.de</a>
Délices Dada	<a href="http://www.delices-dada.org">www.delices-dada.org</a>
Fred Forest	<a href="http://www.fredforest.org">www.fredforest.org</a>
Kumulus	<a href="http://www.kumulus.fr">www.kumulus.fr</a>
L'��comus��e du fier monde	<a href="http://www.ecomusee.qc.ca">www.ecomusee.qc.ca</a>
Les Souffleurs	<a href="http://www.les-souffleurs.fr">www.les-souffleurs.fr</a>
Péristyle Nomade	<a href="http://www.peristylenomade.org">www.peristylenomade.org</a>
Raiq	<a href="http://www.artsinterdisciplinaires.org">www.artsinterdisciplinaires.org</a>
(Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec)	
Sound Walks	<a href="http://www.soundwalk.com">www.soundwalk.com</a>